对文学的艺术作品的认识

〔波〕罗曼·英加登 著
陈燕谷 晓未 译

·文·艺·新·学·科·建·设·丛·书·

WENYI
XINXUEKE
JIANSHECONGSHU

对文学的艺术作品的认识

〔波〕罗曼·英加登 著
陈燕谷　晓未 译



中国文联出版公司

The Cognition of the Literary Work of Art

by Roman Ingarden

Translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R.Olson

Northwestern University Press Evanston 1973

对文学的艺术作品的认识

〔波〕罗曼·英加登著

陈燕谷 译

中国文联出版公司出版
(北京农展馆南里10号)
文联印刷厂印刷
新华书店总店北京发行所发行

850×1168毫米 32开本 14.5印张 2插页 319千字
1988年10月第1版 1988年10月北京第1次印刷
印数：1—7850册
ISBN 7-5059—0281—4/J·114定价：4.20元

《文艺新学科建设丛书》编委会

《文艺新学科建设丛书》总序

二十一世纪的跫跫足怪在日益迫近：这是一个逼人进取、催人变革的时代。中国人在努力加速自己的步伐，争取与世界先进潮流同步进入那个比本世纪更加辉煌的时代。我们的社会生活，包括经济、政治和意识形态都正经历着由浅至深的历史变动。这场变动既借助于世界潮流的推动，也在影响着世界潮流的前进。

这又是一个人类文化财富迅猛增殖的时代，是精神和智慧高扬的时代。人的思维之树根植于丰腴的生活沃土之中，同时向外在宇宙和内在心灵两个方向伸展。众多的自然科学、社会科学和人文科学领域在彼此渗透、交叉和融合，互相补充，互相启迪，无数块新的学科园地在开拓中。

在这样一个世界和中国都日新月异的时代，文艺学这门以人类心灵的创造物和演进史为研究对象的科学，显得分外活跃，更加迅速，是自然的。我们在借鉴邻近的自然、社会、人文学科的思维成果时，找到观察文艺活动的新的审视点和坐标系，窥探到了过去未曾领悟到的东西。无数的文艺遗产，从典雅的古典杰作到惊世骇俗的当代性探索，都焕发出了新的奇光异彩。科学的发展启示人们，要揭示文艺现象的本质和特征，如同其他学科一样，也必须不断更新研究方法和理论观念，填充那些急需补救的空白，培育 那些幼稚的边缘课题。于是，我

们想到筹划《文艺新学科建设丛书》这样一项科学的和历史的责任。

所谓“文艺新学科”，是个尚带尝试性的设计蓝图。“新”，是指有别于我国过去惯常的文艺研究模式，试图吸收和融汇其他学科，诸如符号学、心理学、文化人类学、思维科学、语言学、系统论、信息论等领域的有用成果，或借鉴国外当代文论的观念与方式，对我国的文艺研究有所开拓、推动者。即使我们的努力耕耘由于历史和科学的更进一步发展而变成为陈旧，也是值得洒下血汗并额手称庆的，因为毕竟填补空白、接续环节是科学的必要程序。这项筚路蓝缕的工作，包括两个基本的方案：

一是翻译和介绍国外在开拓文艺研究新领域方面的著名与有代表性的论著，或文艺与其他学科交融而成的边缘研究方面的成功之作，是为《译文系列》，目的在打通国外文艺研究信息的渠道；

二是出版我国学者、尤其是中青年文艺研究者有开创性的、甚至是尝试性的研究成果，提倡自成学说，创建或补救我国所欠缺的文艺研究学科和课题，是为《论著系列》，旨在提倡百花齐放，独立一家之言，鼓励开创性思路。

我们这套《文艺新学科建设丛书》的参与者主要是些中青年学者，其不成熟的一面，是难免的。我们期待着老一辈学者的指导和扶持，使这项美和科学的设计日臻完美。

《文艺新学科建设丛书》编委会

一九八六年春

英 译 者 序

罗曼·英加登（Roman Ingarden 1893—1970）是一位波兰哲学家。他曾在波兰和德国研究哲学和数学。他的著作显示出一种思辨形而上学、现象学以及波兰分析传统的结合。英加登出生于波兰的克拉科夫，曾先后在利沃夫和哥廷根从师于特瓦尔多夫斯基（Twardowski）和胡塞尔（Husserl）。当胡塞尔移居弗赖堡时，英加登始终追随着他，并于1918年以题为《柏格森的理智与直觉》①的论文获得博士学位。回到波兰后，他以题为《本质问题》②的论文取得了在一所中学教数学的资格。1924年他在利沃夫任哲学讲师并于1933年获得教授职位在利沃夫任教期间，他发表了他的主要美学著作：《文学的艺术作品》③和《对文学的艺术作品的认识》④。1939年至1944年波兰的大学被迫关闭，英加登回到利沃夫的中学继续教数学。在这五年中他还完成了关于一般本体论的重要著作：《关

① 《哲学与现象学研究年鉴》第五卷（1921）。
② 《哲学与现象学研究年鉴》第七卷（1925）。
③ 哈勒1931年德文版。华沙1960年波兰文版。埃文斯顿1973年英文版。
④ 利沃夫1937年波兰文版。图宾根1968年德文版。

于世界存在的论争》①。1945年，当波兰东部被苏联吞并时，英加登被迫离开利沃夫，并在克拉科夫的雅哥隆尼安大学得到哲学教师的席位。但是，从1949年到1956年，由于他的学说被认为是唯心主义的，波兰政府禁止他在大学教学。但他还可以在克拉科夫的波兰科学院继续他的研究，并且把康德的《纯粹理性批判》译成波兰文。1956年他又得到许可在大学教学，在1963年获得荣誉教授职位之前，他一直留在大学里。早在1957年，英加登就开始通过波兰科学院用波兰文出版他的著作全集；在他逝世之前，已有五卷出版，另外几卷也列入出版计划。他把生命的最后几年用来修订他的著作并把它们翻译成德文。除了他最初的两部美学著作和上面提到的关于本体论的著作之外，他还发表了作为《文学的艺术作品》的延伸的《艺术作品的本体论》②，以及《经验、艺术作品与价值》③，在后面的这本论文集中表现了三十年来他对艺术价值问题不断增长的兴趣。

同他的老师胡塞尔一样，英加登认为哲学不是一种智力训练或众多知识门类中的一个分支，而是一种可以为所有其他学科提供基础的“精密科学”，哲学应该对其他学科的概念和程序作出解释，为评价它们的成果的确定性提供基础。所以两人都专注于认识哲学。对于他们来说，现象学并不是一种哲学体系，而是一种研究哲学的方式，一种分析意识对象——内在的或外在的、事物或过程——的方式，以便确定它们基本的必要

① 克拉科夫1947——1948年波兰文版（两卷）。图宾根1964——1966年德文版（三卷）。

② 图宾根1962年德文版。

③ 图宾根1969年德文版，克拉科夫1966年波兰文版。

的特征，它们是如何呈现于意识的，以及我们可以得到关于它们的什么知识。现象学强调对对象进行描述，但它不是通过大量观察事例进行概括来发现对象的不变特征。相反，它为对象的实在存在加上括号以达到它的类（type）——任何实在存在的对象只是这个类的一个标志，进而达到对对象本质的直观，就此而言，现象学是非经验的。德文中的“直观”是Anschauung，它也可以指简单的“观照”；但是在现象学术语中，它的含义是对认识对象之为这样一个对象的必要条件的直接经验。现象学又是反思的；它着重把那些在我们一般心理行为中仅仅潜在的要素带到清晰的意识中来。通过现象学分析和反思而获得的知识是自明的和自我证实的，它有自己的适当性标准。为了指导提供自明知识的现象学分析，胡塞尔认为有必要假设我们的意识是先验的。早在1918年英加登就不赞成胡塞尔的先验唯心主义，他希望确立独立于意识的实在世界的存在，这种愿望或多或少地指导着他以后的哲学活动。

英加登反对把知识的基础建立在纯粹意识之上，他希望分析我们的知识对象存在的性质和方式。尽管主要研究认识哲学，但他认为本体论是哲学的基本学科，因为我们的认识是适应于认识对象的。我们认识对象的方式取决于它的存在方式与形式结构。有多少种对象和对象之间的关系，就有多少直接经验的类型；所以在讨论我们关于对象的经验和评价我们可能获得的知识的类型之前，有必要考察对象的类型。英加登在《关于世界存在的论争》中就是要分析实在的和可能的对象的基本结构。尽管他的著作有一半是关于美学的，但这些研究在一个非常重要的意义上也是他对本体论关切的表现。艺术作品的存在方式似乎是颇有争议的，这就为英加登的思考提供了极好的

题材。在《文学的艺术作品》和《艺术作品本体论》中，他为异质存在的、纯粹意向客体（existentially heteronomous, purely intentional objects）建立了一种局部的本体论，他的艺术本体论研究为他就我们的艺术经验以及这种经验可以提供何种知识进行研究奠定了基础。

这并不否认英加登真正的兴趣在美学，但它可以帮助读者理解英加登的著作同文学研究的关系。对他的指责来自各个方面，认为他过分抽象，从来不在实际存在的作品的水平上研究文学。这样做并不是他的目的；相反，他要证明所有这类对象共同的形式结构，以便向美学学者精确地表明他们的研究对象是什么，以及这些对象是如何构成的，从而使研究方法可以和研究对象相适应。抱着为知识的各个领域提供基础这样一个现象学目标，英加登志在使文学研究成为一门精密学科——通过阐明它的对象，对象如何呈现于意识以及我们可以合理地期待从中得到哪些知识。他的著作是文学哲学，他既为文学研究奠定了基础，又为它提出研究任务。处理实际存在的作品是文学研究的任务，这些经验研究要么证实要么反驳英加登作为假设提出的，关于（比如说）类型理论或艺术价值与审美价值的关系（本书第五章论述这个问题）的论述。如果解答了有关研究对象的基本问题、文学研究就可以有更大的进步。正如在任何科学或精密学科中那样，一个学者共同体一旦就其对象形成一致观点，受这种观点启发的具体经验研究就可以自由地进行了。所以，尽管英加登是基于他对本体论的兴趣而思考美学问题的，但他的思考结果对文学研究有着头等的重要性。

在考察文学的艺术作品的存在方式和形式结构时，英加登也批评了两种关于文学作品存在方式的观点，在他开始写作美

学[illegible]作时，这两种观点是非常流行的。在他看来，这是没有恰当地对待文学现象本身的结果，并且对任何使文学研究成为精密学科的企图来说都是有害的。一种观点是把艺术作品等同于它的物理基础（例如，纸上的墨迹），英加登认为这是新实证主义的观点。这种还原主义观点使文学的艺术作品不可能同其他印刷品区别开来，因此排除了文学研究的可能性。他一再抨击的第二种观点是把艺术作品同有关它的心理经验等同起来的心理主义观点。如果这种观点是正确的，那就意味着艺术作品是一个独一无二的、短暂的和不可重复的对象。因此只有经验主体才能接近它，它不可能是科学研究的对象，因为它不是一个主体间际的对象。在最好的情况下，人们也只能分析主体对他的经验的报告，但这样一来我们研究的就是个性心理学而不是美学了。英加登关于文学的艺术作品的观点将解决由这些概念提出的问题。

《文学的艺术作品》和《对文学的艺术作品的认识》是姊妹篇，它们为把文学作为一种知识的对象建立了一些基本原则。英加登认为，在人们可以开始讨论真正的文学研究方法论之前，必须首先回答两个关于文学的艺术作品及其经验的基本问题。第一个问题是：认识对象即文学的艺术作品有着什么样的结构，以及它是怎样存在的？第二个问题是：认识文学的艺术作品要经过哪种或哪些过程，有哪些可能的认识方式以及我们可以期待从这种认识中得到什么结果？只有在回答了这两个问题之后，我们才能考虑应该用什么认识方法来获得令人满意的结果。英加登在《文学的艺术作品》中解答了第一个问题，在本书中则是解答第二个问题。

英加登在《文学的艺术作品》中提出的概念是，文学作品

是一个复合的、分层次的客体，它的存在取决于作者或接受者的意向行为但又不等同于这些行为。它产生于作者意识的创造行为，但它也在一种物理基础（就文学作品而言，即印在纸上的字母，作为一种可能的传达手段）中有其实体基础，这就使它在作者的意识行为结束之后仍然可以继续存在。文学的艺术作品有四个层次：语词声音层次，或语音层次；意群层次或语义层次；由事态、句子的意向性关联物投射的客体层次；以及这些客体借以呈现于作品中的图式化外观层次。艺术意向在这些层次中造成一种相互作用，所以它们在作品的构成或重构中共同形成一种复调性和谐。作品的物质基础使审美接受者可以重构艺术家的意向形式，因为他必须解释这种基础在物理上可感知的符号，并实现由这些符号固定的意义意向。作品之所以成为一个主体间际的对象，主要凭借了它的语义层次。但是艺术作品本身并不是审美对象。例如，它包含许多潜在要素和不定点，即一个事物、一种活动、一个事件或一段时间没有得到充足的质的确定性。然而在构成作品时，审美接受者就会对所描绘的世界采取一种态度，这种态度是和对物理对象的知觉相联系的；他能在想象中填补那些不定点，仿佛再现客体就象实在客体那样是确实存在的和充分确定的。英加登把作品的构成称为“具体化”，后者填补了不定点并且使潜在要素得到现实化，例如客体所借以呈现的图式化外观。艺术作品作为骨骼包括在作品的一个适当的具体中，但具体化可以使作品的图式化结构有血有肉，并且揭示出在作品中以潜在形式存在的审美价值。在不同的阅读中，具体化可以在细节上有所不同，但是只要它们把艺术作品作为同一的核心，并且只要它们以一种同作品中明确确定的东西相一致的方式填补不定点，那么它们就

是一部作品可接受的具体化。如果一个具体化是以审美态度构成的，其结果就是一个审美对象。综上所述，似乎任何阅读都必然导致一个具体化，似乎“艺术作品本身”只是一个便于解释的虚构，它可以解决作品同一性问题或证明诸具体化的相似性，从而既可以避免认为作品存在于物理基础之中的还原主义观点，又可以避免把作品和接受者的心理经验相等同的心理主义观点。英加登意识到这个问题并在本书中把艺术作品本身作为知识对象来探讨。在《文学的艺术作品》中，英加登对一种纯粹意向客体的存在方式和形式结构进行了反思分析。他对许多问题的展望在《对文学的艺术作品的认识》中是从不同的角度来研究的。英加登在前一本书中确定了认识对象的结构，在这本书中他分析了这个对象的接受意向，论述了对象如何呈现于意识，我们怎样得到关于它的知识，考察了它的结构和呈现方式，我们可以希望得到何种认识结果以及我们如何可以评价它们的有效性。

同在《文学的艺术作品》中一样，英加登在本书中也坚持他的现象学原则。他没有考察包含在了解和认识一部作品中的个性心理学，而是考察一种经验——如果它有资格成为关于文学的艺术作品的认识经验——中必然存在的本质的和必要的特征。他首先为“认识”下了一个非常宽泛的定义，甚至把通过普通阅读对作品的了解（它可以作为更专门的有目的的认识的基础）也包括在内。随着研究的进展，他把他的分析限于区别同文学研究以及各种对象相关的各种认识，文学的艺术作品本身，文学作品的重构，文学作品的具体化，审美对象——每一种认识方式都是同一种对象相适应的。在这篇序言的其余部分中，我们将逐章地概述英加登的论点以及他的部分论证。

导言　英加登在这里概述了研究文学的艺术作品的认识的方法论前提。人们可以以各种态度对待文学的艺术作品，有文学消费者的态度，他们把文学作品仅仅作为通向自己的幻想的跳板或是一种消磨时间的方式，也有文学学者的态度，他们认为作品的陈述或是作者隐蔽的自传，或是一种以特殊方法表述的知识体系，并且以一种和作品根本不相容的方式把它作为一种文献来看待。但是英加登主要关心的是三种可能的态度：审美态度，我们以这种态度构成审美对象；前审美态度，我们以这种态度获得关于艺术作品本身（而不是它的具体化）的反思知识；以及对审美具体化进行反思认识的态度，我们也可以把它称为“后审美”态度。他根据不同的对象分析这三种态度，使对象呈现于意识的经验的本质特征，以及每一种态度可以提供什么认识结果。因为认识是适应于它的对象，英加登在第四节概述了他对文学的艺术作品结构的本体论研究。他列举了《文学的艺术作品》的九个要点作为指导认识分析的基本前提。为了考察对文学的艺术作品认识的最初阶段，他还对这些要点增加了几个限定条件：作品必须是已经完成的并且是以固定的形式提供的，它必须是用一种读者所精通的语言写作的，作品必须是单独一次读完的。尽管这是些理想化的抽象条件，但它们却可以使英加登论述一种极复杂的经验的基本类型。这种基本经验的变体可以在经验研究中探讨，但是指出任何阅读行为中本质的特征是极为重要的，为了达到这个目的，考察一个理想化的意识过程是有所裨益的。最后，英加登认为，根据他对作品基本结构的分析，他已经可以就文学的艺术作品的认识提出两个基本观点：正如作品本身是由异质的但互相联系的要素构成的，认识也是由不同的但密切联系的过程构成的；它必然

是在时间过程中发生的，因为作品只能在时间过程中呈现给我们。

第一章　英加登在这里考察那些把文学的艺术作品构成知识对象的功能或活动。在导言和第一章中，英加登在相当大的程度上依赖《文学的艺术作品》的论证和结论以指导他在本书中的描述。从第七节到第十二节，他从是简单到最复杂的心理活动方面全面研究了作品的四个层次，讨论了为使每一个层次呈现出来必须进行的主观活动。英加登并不认为印刷符号是作品的一个新层次；它们是在其典型形式中被把握的并且自动地伴随着一个它们所标示的语词声音的听觉意象，后者也是作为一个类型把握的。在文学的艺术作品的构成中，第一个层次是语音层次。尽管它对于作品的审美价值是非常重要的，但它一般是以很快的方式被听到并被记住的；几乎立即就过渡到同它相联系的意义意向上。关于读者怎样才能意向语词的意义以及他如何可以肯定他是正确地意向它们，英加登面临着怎样才能保证艺术作品的主体间际的可接近性和同一性问题。正是意群层次使得作者有可能使一部文学的艺术作品充满他的意向，而又使读者有可能重新意向一部作品的意义；也正是由于这个层次我们才可以说文学的艺术作品本身的存在越出了我们个别的意识行为。在《文学的艺术作品》（第六十六节）中，英加登给语词意义以理念的称号，但很显然他是不愿意这样做的，因为他关于文学的艺术作品的存在方式的全部论证就在于，它既不是实在的也不是理念的，说语词意义是理念的，这意思是指这种异质存在的纯粹意向客体有一个理念的基础。在本书第八节中，英加登发现没有必要再说语词意义是“理念的”了。他把它们描述为心理行为客观的意向性关联物，只要意向有同样的

意义，它们就有同样的结构。意义超越了这些行为；它在许多意向它的行为中都是同一的。它不是一个理念实体；在时间的某一点上它被赋予一个语词声音，或同它联结起来。对语词意义的这种解释和英加登对文学的艺术作品的存在方式的解释在结构上是类似的。理解一个句子意味着在那个句子中现实化了它的意义意向。由于语言层次的主体间际的可接近性，所以一个人的理解总是可以根据同一语言社会其他成员的理解来检验的。当一个词不是被意向为模糊状态时，由阅读句子前几个词造成的句子生成活动所引起的期待和语境就基本上排除了歧义性问题。以前意向的意义也影响着人们以后的阅读，就象期待尚未读到的部分的意义一样。

英加登通过关于积极阅读的论述来继续对构成文学的艺术作品所必需的行为进行分析，这就是遵循语义层次的线索，以便在想象中投射作品世界的能力，实际地使再现客体具体化以及获得一种整体意义的能力。要做到这一点，读者就必须和审美传达者共同创造。相对于其它两个层次读者的要求，理解语义层次还是比较简单的事。每个句子意义都投射一个事态作为它的意向性关联物。事态投射出构成作品世界的客体，但是为了从互不联系的事态过渡到一个综合构成的再现世界，我们必须进行英加登所谓的事态的“客观化”，这种客观化是多种多样的。我们对再现世界的事态所提供的信息的概括和贮存，将影响作品世界在我们的具体化中的形式结构；例如，它可以使这种结构从动态的转变为静态的。客观化的方式是同一部作品不同的具体化之间的差异的一个根源。客观化的过程使再现客体层次多多少少独立于语义层次；它使它具有一种和本文中描述的不同的次序。若没有在理解句子意义的基础上对事态进行

客观化的综合活动，读者就不能同作品世界建立直接的审美联系，因为作品是一个图式化构成，所以就要求读者填补再现客体中的不定点，并且想象包含在感性的图式化外观之中的对象——它们就是凭借这些外观得以呈现的；在作品本身中图式化外观只是潜在地存在着。读者在他所具体化的再现客体中实际体验到的就是这些外观，并且它们往往在审美方面是非常重要的。它们是由作品暗示的，但在所有层次中，它们的现实化是尤其要取决于读者的。

但是，把握整体的艺术作品所要求的就不仅仅是了解作品的所有层次。它要读者做出一种显著的综合努力以及对艺术作品的“观念”的洞察。英加登把作品的观念定义为“一系列在作品中或通过作品得到具体显现的综合的、本质的、互相调节的审美价值性质”。这些性质使作品本身产生出并同作品结合成一个统一体的审美价值的直观构成。所以艺术作品的观念不是包含在作品中的一个或一系列可以释义的陈述，而是只有在作品现实化的艺术意向的直接经验中才能把握的。互相限定的价值性质揭示出作品的“有机”结构：它是“有机的”，这就是说，在其具体化中使作品现实化的各种功能是互相适应的，并按照等级次序从属于一个主要功能，就象一个生命有机体那样。一个生命机体的主要功能是保持生命；在英加登看来，艺术作品的主要功能是用接受者可以构成一个可能的审美对象，并揭示出同艺术作品相应的审美价值。艺术作品所具有的任何其他功能，传达有关现实存在的实体的信息，表现伦理或政治立场，等等，就艺术作品的本质来说都不是根本性的。我们只能根据实现其主要功能的好坏来判断艺术作品。英加登认为最重要的文学研究领域之一就是考察审美价值性质之间的关系，

以及它们是怎样在艺术作品本身的艺术的（潜在的）特性中形成的。在第四章和第五章中他对这个问题进行了更广泛的探讨。然而，任何有关作品审美价值的知识的基础都是对作品观念的具体经验——通过适当的阅读形成一个审美具体化。

第二章　由于在具体化中呈现的艺术作品是一个综合的构造，它的构成要求进行大量困难的活动，所以，某些层次或它们的某些部分没有得到充分的实现，而其他层次或部分却被过分强调了，这是完全有可能的。每一种错误都会使作品的某些方面在具体化中出现一种透视缩短现象。从理论上说，读者一旦意识到这一点，就可以回到本文从而在具体化中纠正这种歪曲。但是英加登在第二章中考察了一种不能纠正的透视缩短现象，因为它是作品（呈现于具体化中）一种本质特征的结果：即读者体验作品的时间透视（temporal perspective）的效果和对作品认识的时间透视可能的结果。在某种意义上作品作为一个已完成的对象同时拥有其所有部分；但我们只能通过一系列在时间中延续的行为接近作品，所以在我们的具体化中作品各部分成为阅读的各个阶段，随着阅读的进行，较早的阅读阶段总要由于时间透视而发生某种变化。随着具体化的构成，只有一个作品阶段生动地呈现给我们；它占据了我们的目前时刻并使它具有质的确定性，当它在一个记忆行为中被回想起时，它是作为一个时间单位而记住的。根据读者和材料的不同，目前时刻的范围也不同，但它通常包含一个句子。在文学的艺术作品的阅读中占据我们目前时刻的东西，在某种意义上受到围绕着每一个目前时刻的双向视界——通向过去和通向未来——的影响。我们还要在阅读的目前时刻和在它之前的作品阶段之间建立一种联系，使它们成为同一种经验，这主要得借

助于英加登所谓的“积极记忆”。这是一种几乎从未引起注意的现象。它不是胡塞尔所谓的“保持力”，一种刚刚过去的时刻的回响，也不是一种自觉的对过去时刻的记忆。相反，它是一种边缘感觉，即这个目前时刻和作为同一经验组成成份的其他时刻联系起来。积极记忆似乎包括上述客观化过程以及一种对各个句子或较长作品的整个章节的概括。保留在积极记忆中的主要是客体层次。我们看待过去的方式——无论在积极记忆中还是在自觉不自觉的记忆行为中——随着阅读的进行将要发生变化，由于受到再现世界的新信息的影响，所以新的目前时刻也有一种起反作用的影响。作品决不会完全在其现实性中呈现给我们；即使在我们结束阅读的时候，我们仍然不能同时拥有整个作品。我们只是从结局的透视角度拥有其各部分，每一部分都由于时间透视而发生了某种变化。所以，在讨论我们可以拥有的关于艺术作品的知识时，必须记住，某些乃至全部知识都以记忆行为为基础，必须考虑到为我们提供信息的记忆的作用。在第十七节英加登论述了回忆过去的各种方式以及它们对读者体验作品的影响。

但是读者体验作品时连续的目前时刻以及它们在成为过去时所发生的变化，并不是我们在一部文学的艺术作品中必须研究的唯一的时间透视现象。作品描绘的世界也是在世界外观之中呈现给我们的。英加登还把他的记忆类型学说用于论述作品中的描绘时间。例如，他的类型学可以为小说的风格分析提供出发点，从考察叙述的过去时的功能以及考察被描绘时间与描绘时间的关系的特征开始。作为对文学研究实践的进一步建议，英加登还提到一种建立在抒情诗、小说和戏剧描绘时间的方式基础上的类型理论的可能性，以及建立在读者关于这些类

型中每一个的世界中所描绘的时间的经验的基础上的理论的可能性。

第三章　英加登论述了我们如何构成文学的艺术作品。但是在转而论述关于所构成的对象的各种认识之前，他进一步界定了认识对象，对此他主要关心的是区分开文学的艺术作品和科学著作。英加登用“文学作品”一词指所有书面的（或口头的）作品，用“文学的艺术作品”指美文学作品。不属于后一个范畴的最重要的作品英加登称为“科学著作”；但是必须指出这里使用的“科学的”一词比通常意义要宽泛得多，不仅包括自然科学而且包括任何严肃的研究领域，是按照德文Wissenschaftlich(合乎科学的）一词的意义来使用的。这两种作品的主要区别在于它们的功能。宽泛地说，科学著作的功能是传达关于一个独立于作品存在的客体的知识；文学的艺术作品的功能是为审美经验提供基础。根据科学著作的这种特点，英加登断定这种著作中的所有陈述句都是真正的判断。这就是说，它他旨在尽可能精确地确定一个独立存在的对象，就象之在现实中被确定的那样。它们可能是正确的，也可能是不正确的，但它们都自称是正确的并且可以根据外在证据加以证实。英加登把这些判断同他所谓文学的艺术作品特有的拟判断区别开来。（英加登在《文学的艺术作品》第二十五节和第二十五节a以更大的篇幅来论述拟判断）。判断和拟判断不是根据形式特征划分的，同一个句子常常既可以是判断也可以是拟判断。但是一个真正的判断要设定它的对象的存在，而一个拟判断却不要求陈述任何独立于作品世界而存在的东西，拟判断的作用就是投射和确定作品世界。艺术作品描绘的对象之所以存在，仅仅因为句子的意向性关联物与事态相结合把它他投射出来。阅读科学

著作的结果是读者的注意应超出作品而达到所论述的对象而文学的艺术作品的读者则应当专注于作品中所构成的对象，仿佛它们具有自己的准实在性。由真判断和拟判断的基本区别而带来的种种差异就不必赘述了。审美性质对于科学著作是无关紧要的，并且甚至可能对它的主要功能是有害的。在科学著作中再现客体层次应当是透明的；语义层次则应当把读者直接引向外在对象。外观层次可以完全不存在而又不会造成任何损害。如果我们可以为以上所述再补充一点，即在科学著作中语调声音层次的功能完全在于标示意义之间的区别，而不是象在文学的艺术作品中那样作为一个可能的审美相关性质的贮存，那么我们就可以发现，理解科学著作，如果不是更简单的话，至少比理解文学的艺术作品要简单。它主要限于理解语义层次，而对文学的艺术作品则必须考虑到所有层次，因为所有层次都可能包含着审美价值性质，并且它往往是作为一个层次的要素与另一个层次的要素之间特殊关系的结果。

第四章　在这一章里英加登继续对以文学的艺术作品为对象的认识活动进行描述性分析。在界定了对象和阐述了对象如何构成之后，他开始描述各种认识对象的方式。在这里，英加登的目的是为建立一种文学研究的认识论铺平道路。他根据认识活动的意向以及它所涉及的对象来划分对文学的艺术作品或其具体化的认识的种类。在这一章及第五章中，英加登所描述的题材不象前三章那样完全以《文学的艺术作品》的研究为基础，大多是对一些几乎从未认识到的问题所作的尝试性探讨，所以不太容易理解。另一方面，按照英加登在本书中对文学研究的哲学和认识论来看，最后两章又是主要章节，有必要认真研究。

尽管根据所论述的文学作品的基本类型，我们的认识理所当然要作相应的变动，但英加登觉得我们关于文学的艺术知识的基本类型是适当的，他把自己限制在由读者态度确定的认识种类的范围之内。英加登主要考察两种态度：学者的态度，他们为了研究的目的而阅读；读者的态度，他们希望形成作品的一个审美具体化。如果以第一种态度为主，那就可能有两种对作品的认识，以艺术作品本身为对象的前审美研究认识，以及对作品审美具体化的反思认识。在文学研究的更高阶段上，这两种认识可以结合起来，以评价作品本身与其具体化的关系；正是在这个阶段，我们得到关于具体化的审美价值性质在作品本身的艺术特征中的基础的知识，我们可以根据它们同作品的相适性来评价各个具体化。

我们还记得作品本身与其具体化的区别，在于后者至少有一个不定点被填补或一个潜在要素得到现实化。审美相关性质是一种特别重要的得到现实化的要素。它们的基础是作品本身的潜在特征，英加登称之为“艺术价值”。英加登在提供审美相关性质的例证方面似乎很勉强，也许是因为他希望用最一般的方式描述它们以便包括任何可能的审美相关性质。很明显，它们包含了来自作品各个层次的性质。同样明显的是，这些要素的审美相关性在很大程度上取决于它们同其他性质所处的关系体系。一系列性质间的关系可以导致产生一种新性质。英加登把来自同一层次或不同层次的两种或两种以上审美相关性质的一种关系描述为“质的和谐”。所产生的性质被称为“和谐性质”，并且说它是以诸性质为基础，从它们的相互关系中产生的。英加登指出，这和埃伦菲尔斯所谓的格式塔性质是同一种东西。所产生的性质反过来又同其他性质（派生的或本原的）

发生关系并导致产生了更高级的性质。所以一个具体化就是由不断上升的系列关系组成的，终止于一种主导性质，即作品价值的产生。英加登根据作品功能来界定作品，其功能就是形成一个审美对象的具体化。一部文学作品的价值是根据它发挥这种功能的程度来确定的。所以英加登把作品本身的艺术价值和审美对象的审美价值区别开来。

接下来论述读者对待作品的各种态度。英加登首先（在第二十四节）论述构成审美对象的审美态度。他对审美经验的研究是以先前的一篇论文为基础的，这篇论文主要不是关于文学的艺术作品的，而且英加登也没有打算把它吸收到本书中来。在第二十五节中他通过论证文学的审美经验只是一般审美经验的一个变种，来证明他关于一般审美经验论述的合理性。下面介绍一下审美经验的几个主要特征。

审美经验始于我们从情感上受到作品某种性质的影响。英加登把我们对这种性质的反应称为原始情感。它使我们的日常态度发生变化；它使我们执着于这种性质，忘却了我们的实际事务。我们所感兴趣的不是对象的实际存在，只是因为它显示了一种能吸引我们的性质，一个纯粹的再现客体也可以做到这一点。这也许就是为什么我们应当把文学的艺术作品中所有的句子都当作拟判断来读的原因。在原始情感的影响下，我们寻求其他同我们感知的性质相和谐的性质。在文学的艺术作品中，我们试图构成一个具体化，它包括最大限度的处于一个相互联系相互依存的系统中的审美相关性质。如果从这个系统中产生了一种终极价值，那么审美经验就在对这种价值带有情感色彩的确认中达到顶点。

也许有人会反对上述分析，说它是一种内省心理学的运用

而不是现象学的分析。审美经验的存在尚且没有得到所有各方面的承认，要想在它的本质和必要特征上形成一致意见，还有许多研究工作要做。然而，英加登的论述中有许多东西从一个主观的角度来看是正确的并且可以纠正其他观点。

在考察文学作品的研究态度时，英加登提出了一个重要的问题，即关于文学作品本身而不是它的具体化的客观知识的可能性问题。是否可能认识作品本身的问题归结为是否有可能阅读作品并构成它的一个忠实的重构，而又没有使潜在要素现实化或填补不定点的问题。英加登对这个问题的回答是肯定的，并且在第五章考察了什么构成作品的忠实重构的问题。英加登把文学作品的研究称为前审美研究，尽管它无需在时间上先于作品的审美具体化。这种研究甚至要求审美对象部分的具体化以便揭示文学的艺术作品和审美对象的基本关系，从而确定作品的艺术有效性和价值。但是总的说来，这种研究要抑制原始情感，如果它在阅读过程中发生的话，则应当认识本文中的不定点而不填补它们。

我们已经考察了审美经验以及关于文学作品作为图式化结构的知识问题。同文学作品的审美具体化的反思认识相联系产生了另一种问题。它们可以区分为一方面是获得这种知识的问题，另一方面是交流这种知识的问题。英加登对付那些关于审美对象的知识的客观性和可分享性的反对意见的一般方法是，首先肯定一个读者可以多次具体化同一个审美对象。一个具体化并不等同于读者在阅读时的经验，而是一个和这些经验互相联系的抽象对象。英加登所说的就是同一抽象对象可以和不同的经验互相联系。其次，不同读者可以具体化同一个审美对象，同时又允许一定程度的“次要的”变化。所以随着正确研究方

法的发展，关于审美具体化的知识就可以成为主体间际可接近的。传达关于审美对象的知识的问题之一是缺乏精确的词汇，因为人们一般没有认识到作品本身与其具体化之间的区别。研究审美对象的文学学者可以创造一种适当的词汇，以把握对象的特征并参照对象本身检验关于它的判断的真实性（比如说在一次新的审美经验中）。

第五章　在最后一章中英加登采纳了第四章的研究结果，并且提出有关文学的艺术作品的各种认识成果的认识论的价值问题。他主要关心的是确定每种认识所提供的知识的基本价值以及在获得这些知识时可能出现的错误的根源。较之以前各章，这一章为实际研究提出了更多的任务，因为英加登所提出的检验他关于认识成果的观点的大部分方式将包括大量的经验研究。作为文学学者，我们的目的是获得一系列关于文学作品及其具体化的正确判断。英加登问道，我们能够评价我们关于文学的判断的真理性吗？

同作品本身的前审美研究相联系的核心认识问题是，我们对作品的重构是否忠实于作品并提供有关它的客观知识。我们怎么能够肯定我们处理的是作品本身而不是我们对它的重构呢？英加登对重构可能偏离作品的方式加以分类，并且断定认真注意语音和语义层次就可以排除重构中的严重错误。我们可以在连续的阅读中不断根据作品来检验我们的重构，从而获得一个比以往更精确的重构。同其他学者的重构相比较也有助于发现我们的重构中的不准确之处。因为在我们的意识经验之后作品仍然存在，我们可以不断地重新意向它并提炼我们的重构，直至我们的重构精确地类似于并反映了作品本身。除了认真的检验和比较，我们不可能绝对保证重构对作品的忠实；但

是在处理实际存在的作品时，我们得到了经验知识，一切经验知识都是这样得到的。

审美经验的主要任务不是提供知识而是构成审美对象。然而，假如我们打算用它作为一个有价值的对象的审美认识的基础的话，那么，审美经验也可以和认知因素交织在一起。英加登考察了我们如何判断审美经验在使作品中潜在价值现实化方面的有效性问题，我们如何确定在现实化潜在要素方面可接受的变化问题，以及我们如何选择最佳填补不定点的方式，以便构成作品所允许的最有价值的审美对象问题。在有利的情况下审美经验终止于一种终极价值的出现以及主体对这种价值的反应。英加登告诫不要混淆对价值的反应和对作品或其具体化的艺术的或审美的价值的判断。他认为这两者的混淆责任在于对客观价值判断可能性持怀疑主义的态度。在对价值反应和价值判断进行了长期考察之后，英加登试图为确定作品价值建立一个客观基础，以避免趣味的相对性问题。最后，他提出构成尽可能接近作品本身的具体化的各种方式。由于具体化必须要超出作品本身，所以我们只能选择由作品提示的最有可能的完成方式。作品不是完全被动的；它包含有必须加以现实化的因素，这些因素就限定了具体化中可能的审美相关性质。我们也是在审美经验过程中感受到作品的“观念”，并力图构成一个包含这种观念的具体化。我们越是力图使我们的具体化包含一个忠实的作品重构，它就越适宜于作为一个知识对象。如果我们在审美经验过程中就知道我们想要得到有关所构成的对象的知识，那么我们就可以不时中断审美经验以洞察所产生的对象，这样的经验就可以作为以后的认识行为的出发点，它的长处在于它处在同对象的直接联系中而不是在记忆行为的基础上

形成的，从而避免了后者对认识必然带来的危险。

审美对象一旦构成，我们就只能通过记忆行为对它进行评价。审美对象是一个独一无二的实体，它那独一无二的时间性是任何其它东西所没有的。但是如果我们给这种时间性加上括号，我们就可以发现审美具体化中重复的和主体间际可接近的东西了。这就是审美具体化的反思认识的任务。这种认识的另一个而且是主要的任务，是确定审美价值性质间必然的相互联系以及这些性质和它们所确定的价值之间的关系。只有确定了审美性质间的实体联系以及这些性质和它们在审美经验中构成的价值之间的实体性联系，我们才能理解审美对象的结构。为了完成这个任务，我们就必须能够具有关于我们的具体化的知识，并把它们同其中出现的价值相比较。如果我们在形成审美具体化时密切注意其中所包含的作品，那么我们就有一个形成以审美具体化为对象的研究领域的大好时机。英加登以前曾经相信具体化主要是文学批评的领域，即一个严格地局限于接受者对作品的主观经验的领域；现在他相信具体化至少可以部分地成为文学研究的对象，尽管我们还仅仅处于一种关于审美对象的科学的初始阶段。

在这一章里英加登提出的问题似乎和他回答的问题一样多，这和他要求文学研究反思自身及其对象的愿望是一致的。但这并不意味着它已经是完全确定的结果，相反，它只是对那些必须加以考察的问题——如果我们要使文学研究成为关于文学作品的科学并使美学成为关于这种作品的经验的科学的话——所作的初步探讨。

这部译作是库尔特·缪勒一沃尔莫教授就文学的艺术作品

的本体论所主持的研究班（斯坦福大学，1969年）的产物。我们感谢他对这项工作的鼓励和支持。西北大学出版社的弗吉尼亚·西德曼夫人对原稿做了出色的编辑整理，在此一并表示我们的谢意。

鲁恩·安·克劳利　肯尼斯·R·奥尔森

斯坦福大学1973年8月

目　录

导　　言

第一节　研究的范围

对于我们了解文学作品，特别是文学的艺术作品并且可能获得关于它们的实际知识的各种方式的研究，是认识论广阔领域的一部分，它要研究一系列特殊的、非常重要的问题。一方面，这些问题的解决对于文学研究的认识论基础是非常重要的，而且以另外一种方式，对一般科学理论也是非常重要的。另一方面，它至少构成美学的一个领域的基础，特别是构成客观地理解文学艺术的艺术价值与审美价值的可能性的基础。

在两次世界大战之间，许多国家的文学研究方法论领域中都出现了一种生气勃勃的运动，同时对个别作品的具体解释却仍然表明在文学的艺术作品的概念方面存在着巨大的差异；这在各种批评倾向和处理具体作品的方式上导致了显著的差异。本世纪初仍然很活跃的美学研究中的心理主义倾向（特别是在德国，例如西奥多·立普斯〔Theodor Lipps〕和乔安尼·沃尔凯尔特〔Johannes Volkelt〕的著作中）和狄尔泰(Dilthey)的心理学和历史主义所造成的结果是，文学研究总是被转移到其他的研究领域，首先是诗人的具有历史色彩的个性心理

学中去。胡塞尔的反心理学主义（antipsychologism） 以及改变美学研究方向的企图在文学研究领域里所产生的效果是极其缓慢的。这种最初的文体分析研究使学者们的注意力转向作品本身并且使他们意识到特殊的艺术问题。这些研究还使学者们意识到心理主义对文学的艺术作品的一般概念不再适用了。然而，学者们仍然没有感到需要彻底地修正文学的艺术作品的哲学理论。关于文学的艺术作品的新理论被忽略了，因为人们害怕它们会导致久已形成的研究方法的根本改观，很容易理解这是不受欢迎的。不过，实际研究具体作品的学者在倾向和方法上存在着种种差异，并且这些差异引起各种方法论的争论。但是总的说来，这些讨论收效甚微，因为它们往往局限于捍卫某人自己的方法。学者们讨论研究方法或“批评”方法，却没有对自己提出两个根本问题：（1） 认识对象——文学的艺术作品——是如何构造的？（2）对文学作品的知识是通过什么程序获得的，就是说，对艺术作品的认识是如何产生的，它导致或能够导致什么结果？只有在回答了这两个问题之后，提出应当如何认识文学的艺术作品以得到满意的成果的问题，才是有意义的。

在《文学的艺术作品》这本书中，我试图解答第一个问题。现在该解决第二个问题了，然后我们才能考虑方法论问题。早在1936年《对文学的艺术作品的认识》的波兰文版中，我已经对这个问题作出回答。我不否认从那时以来，在德国和许多西欧国家都发生了巨大变化。但是在我看来，在对文学的艺术作品的认识这个问题上，仍然没有令人满意的成果，所以我的书，现在是一个扩充了的版本，即使在今天仍然可能是有用的。唯一和我们讨论的部分问题有主题联系的重要著作，埃米尔·斯泰格尔的《对艺术的解释》，因为对文学的艺术作品

的分层次结构考虑得太少①，在理论部分也过于粗略，所以不能很好地解决对文学的艺术作品的认识中的重要基本问题②。近年来在法国兴起的“新批评”也忽略了如何认识与理解文学作品的问题，更多地涉及了文学的艺术作品不同的具体化（在俄国形式主义的影响下）。所以，促使我用一种外国语出版我的旧著《对文学的艺术作品的认识》的原因，正是我在阅读许多西方出版物之后得出的确切结论。

本书的新版在许多方面都扩充了；然而它仍然保留着波兰文第一版的全部观点，它之所以加以扩充只是为了对第一版就已提出的问题作出更详尽的说明。在过去三十年中，我通过继续进行我自己的研究③而不是别人的研究增长了知识。我从其他学者汲取的任何东西，我都会特别指出的。

第二节　问题的初步概述

我所要回答的主要问题是：我们怎样认识已经完成的用书面形式（或其他形式，例如录音磁带）记录下来的文学作品？然而，认识只是读者和文学作品交流的一种方式。我们当然不会完全忽略体验作品的其他方式，但目前我们不打算特别注意

①在《诗学基本概念》（苏黎世1946年版）一书中就可以发现某些端倪，尽管斯泰格尔从未提及我的书。这是非常自然的，因为他的书所要解决的问题具有专门得多的性质，并且可以说要以分层次结构为前提。至少在他论史诗的那一章中这一点是很明显的。附带说一句，斯格泰尔在给我的一封信中承认他“想起来”曾经读过他的书。

② 这本书对于具体作品进行了详尽的研究，其解释分析仍然是令人感兴趣的。但它真正包含的是“解释”而不是熟悉和理解文学的艺术作品——所以它牵涉到一部并且是同一部艺术作品可能产生的不同的具体化问题。

③ 这部分地包括在我的《美学研究》中，这本书以波兰文出版了两卷（华沙1957——1958年版）。《美学研究》也包括《对文学的艺术作品的认识》的第二版。

它们。即使“认识”本身也能以许多不同的方式进行，从而导致不同的结果。所阅读的作品的类型在确定如何进行认识方面起着重要的作用。

我用“认识”这个词是因为没有一个更好的词[1]。目前我在相当模糊和宽泛的意义上采用这个词，它开始于一种基本上是被动的、接受的“经验”，我们作为文学消费者通过这种经验“接近”一部特定作品，以某种方式“了解”它，从而可能以一种或多或少情感的方式同它相联系，继而以一种可以获得关于作品的实际知识的态度同它相联系。所有这些极其多样的态度都可以带来对一部作品的某些知识，不论它是一部小说（例如托马斯·曼的《布登勃洛克一家》）还是一首抒情诗（例如《我把你比作一个夏日》）或者一出戏剧（例如易卜生的《罗斯莫庄园》）。我们不把其他作品，例如社论、随笔以及科学著作排除在我们的思考范围之外。相反，我们极其关注的事情之一，就是了解我们怎样“理解”科学著作以及如何从认识的角度理解这些作品本身和它们所再现的东西。所以，“认识”应当理解为同文学作品交流的一种方式，它包括对作品的一种认识同时又并不必然地排除情感因素。当然，从一开始我们就考虑到，对一部作品的了解和认识，根据作品的特殊性，可以采取不同的方式并得到不同的结果。然而，我希望能够在以后的研究中表明，尽管一部作品的每一种“认识”的显著的多样性都有一种作用范围，但它对于经验的主体永远是同一的，“认识”过程所循的路线在所有这些多样性中保持着独特的同一性，只要不受外界环境的干扰和中断。研究结果将表

①特别需要指出的是，这个词和波兰文版中使用的Poznawać一词并不是互相对应的，后者显然指一种并非完成的活动，而且它和波兰文中的Poznać一词是对立的，这个词指一种产生实际知识的成功的认识活动。

明，在某些特殊的情况下，人们可以获得真正的关于文学作品乃至文学的艺术作品的知识。我们只有在这个逐渐展开的过程中，才能排除把未经解释而且可能过份狭隘的“认识”观念不加批判的运用作为我们研究基础的危险，只有在研究的最后阶段才能界定所包含的观念。所以，对文学作品，特别是文学的艺术作品的认识的确切观念将是整个研究的结果。同时我们还要考虑在什么条件下这种认识才能完成。但是在解决这个问题的过程中需要克服许多困难，它们同“客观”知识的问题联系在一起而且只有在一般认识论研究中才能解决。在本书中我们只能满足于为达到这个目标铺平道路。

“文学作品”首先指美文学作品，尽管在以后的研究中，这个词也适用于包括科学著作在内的其他语言作品。美文学作品根据它们独特的基本结构和特殊造诣，自认为是“艺术作品”，而且能够使读者理解一种特殊的审美对象。但是并非每一部艺术作品都是“成功的”，从而就特定的意义说是一部“真正的”、“有价值的”艺术作品。并非每一个审美经验的对象都是在快感中，在赞叹中，或在积极的价值判断中达到其顶点的经验的对象。对于美文学作品来说尤其如此。它们可能是“真实的”和“美的”；一般说来，它们可能具有艺术的或审美的价值；但它们同样可能是“坏的”、“不真实的”、“丑的”——简而言之，具有否定价值。我们可以审美地体验所有这些作品；我们也可以在前审美认识或本身不是审美的但建立在审美经验基础上的认识中理解它们。只有对作品的后一种认识性理解才能提供关于作品价值的正确知识[1]。所以我们

[1] 在这里使用的“价值”一词和“作品”一词都具有某种双重的意义，这在以后就会清楚的。我们不可能一下子就说得面面俱到。

的研究必须既包括具有肯定价值的作品也包括具有否定价值的作品；但是从一开始我们就要考虑到对具有肯定价值的作品的认识，特别是审美认识，遵循着一条不同于认识“坏的”作品，具有否定价值作品的路线①。

第三节　关于认识对象基本结构的认识适应性

在我们开始描述对文学作品的“认识”（在我们宽泛的意义上）之前，我们必须首先考虑构成这种“认识”对象的是什么。胡塞尔的《逻辑研究》问世以来的现象学主义者们所进行的认识论研究表明，在认识方式与认识对象之间有一种特殊的互相联系；甚至可能有一种对对象的认识适应性。这种相互联系尤其明显地表现在进入认识过程的态度和认识活动之中，表现在它们遵循的是历时序列还是共时序列，它们如何互为条件以及可能的互相限定，以及它们所造成的总体结果和依赖于它们所采取的路线及相互作用的认识价值中。因为对于所有认识对象的基本类型，都有相应的认识的基本类型和方式。例如：人们可以通过从感觉经验开始的认识过程获得一个物理对象的知识。当然，有时候我们根据其他人的知识来认识对象，但即使这种知识也必须以知觉为基础。我们必须利用不同的知觉去获得对象不同属性的知识。我们不能听色彩也不能看见或触摸音调。当我们希望获得自己心理状态或心理过程的知识时，我们就必须利用内在知觉行为，它的构造和来源都不同于外在知

①在《文学的艺术作品》一书中，我对于研究文学的艺术作品的基本结构的方法也采取了类似的立场。这种方法遭到来自许多方面的误解。这根本不意味着我不考虑文学的艺术作品的艺术的或审美的价值。

觉；我们既不能闻也不能尝这些过程和状态。在其他方面也有类似的情况：我们必须通过数学的意义来理解和证明数学命题，感性知觉对这种理解毫无裨益。在每一种情况中，认识对象的结构和质的构成之间以及它们与认识的种类①之间都存在着牢固的相互联系。根据这种相互联系，如果我们对认识对象的基本构成加以考察，对认识过程的分析就会比较容易了。所以在我们的研究中，从考察文学作品的基本特征与结构开始是很有必要的。

但是在做这项工作之前，我们必须首先考虑一种对我们这种程序可能的批评。为了解释认识文学作品的方式而求助于作品的基本特性和结构，我们会不会陷入恶性循环呢？这样做不就等于预先假定这种认识——它告诉我们那些基本特征——的合法性和有效性了吗？在研究之初，我们关于对文学作品的认识，还没有任何肯定的知识，而且，对这种认识的价值和有效性，还不能有任何假设。事实上我们并没有做这种假设。我们所做的仅仅是把我们的注意力引向在阅读一部具体作品过程中产生的某些意识过程，不是为了理解它们独特的过程和独特的功能，而是为了理解在这些过程和功能中本质上必需的东西是什么。我们所求助的不是特定文学作品的个别特性，而是文学的艺术作品本质上必需的结构。我们只是利用阅读一部作品时发生的个别认识，以便在共同作用中找到本质上必需的结构要素和相互联系。这些东西以可以理解的方式和一般的文学作品本质上必需的结构特性是一致的并且可以在作品中和具体因素

① 即使我们使用仪器（例如：显微镜、电子显微镜、雷达以及各种电子测量手段，等等）来观察对象（或过程），仪器结构的设计也是同所"观察"的对象或过程的类型相适应的。

相互联系；事实上，它们有助于我们发现和理解这些因素。

所以，我们在描述阅读本文时的认识活动的展开及其独特特征以及在判断它们是否确实有效——即它们是否可以提供对文学作品客观有效的知识时，我们既没有假定一次个别阅读效果的合法性，也没有假定其中的认识功能的有效性。我们必须区分两种不同的程序：第一，阅读一部特定的文学作品或者在这个阅读过程中发生的对作品的认识。第二，那种可以导致理解文学的艺术作品的基本结构和独特性质的认识态度，它们是两种不同的认识方式并提供两种完全不同的知识。前者在对一个具体作品的一次具体阅读中完成，它是一种特殊的经验，在这种经验中我们建立了这部作品及其细节的现实性。后者根本不是在一次阅读中完成的，而且没有给我们一种一部特定作品（例如托马斯·曼的《魔山》）现实的质的构成的经验。第二种认识和一次具体阅读的区别之大，即使我们在研究中完全描述出一次具体阅读的过程和功能，我们也仅仅是刚开始接触下述难题：构成文学的艺术作品的一般本质（姑且用这个不太恰当但颇流行的术语）是什么？现象学家们会说，这是一个对“文学的艺术作品”这个一般观念的实质进行先验分析的问题。即使可以以一部或多部经过适当选择的文学的艺术作品为例子完成这种分析，也不能在阅读和理解这些作品前后相续的句子的过程中完成。不如说，这是文学作品（以及文学的艺术作品）的各种基本要素的本质区别问题：例如语音模式与现象同句子意义（或者更普遍些，各种不同的语义单位）之间的区别，或者句子意义同由它们所投射的句子的意向性关联物尤其是事态之间的区别。它是一个理解这些要素的构成形式与内容因素以及从这些因素中产生的各要素间的本质区别，以及各要

素间的各种相互关系与联系的问题。这些问题决不可能在通常阅读文学作品的过程中发现，因为在“文学的艺术作品”这个观念中必须包含的必要可能性远远超出了任何特定艺术作品的个别的确定性范围。另一方面，阅读一部特定的作品在细节方面对于这部具体作品的揭示远远超出了先验分析，后者只是针对文学的艺术作品的一般观念的实质的。先验分析只能对那些构成具体作品丰满的血肉的东西勾勒一个“轮廓”。例如，它不可能理解作品中所有句子的充分意义，这对阅读一部作品来说是必不可少的；但是它专注于任何可能的句子的一般形式以及其他在特定阅读中不会被特别注意和分析的东西。当然，不能说对文学的艺术作品的观念的一般的“极为逼真的”（“eidetic”）分析（如胡塞尔所说）和阅读一部特定作品之间毫无关系。例如，一个有经验主义倾向的人可能会对一般观念的实质进行先验分析的存在乃至可能性产生怀疑，但是他仍然会承认关于文学作品的一般知识的可能性。他可能会说，在阅读大量作品之后，人们就会比较所获得的结果，并且通过一种“概括活动”，抽象出各个作品的“共同”特性。这种比较和概括活动超出了任何个别的阅读；但是这种关于“一般”知识的经验主义观点预先假定，在一次个别阅读中发现的事实是确实存在的，所以通过这个阅读所得到的知识就具有合理性。但是在现象学的意义上对文学的艺术作品的“一般本质”（即一般观念的实质）的“极其逼真的”分析却没有做任何预先假设。个别的阅读仅仅给我们提供大量的现象，它们可以在其本质内容中被理解；我们无需事先假定对象的具体的和真实的存在，它们是在这些现象中呈现于意识的。通过这些被极其精确地理解的现象，我们可以在这些被感知的现象中建立起本质的

联系并因此确定文学的艺术作品本质的、必需的结构。

换言之，当我们在下文中提出作品一般结构的某些特征时，我们没有预先假定在个别阅读中完成的作品认识的合理性，如没有假定它们真实的质的构成。我们把关于文学的艺术作品的一般结构的材料用来作为启发手段，以便把我们的注意力指引到完成对具体作品进行认识的意识过程上去。同时它可以使我们对于在分析这个意识过程时所能够发现的东西有所准备，如果我们记住构成这个过程的经验能够导致或有助于揭示个别文学作品形式和质的构成。然而，对阅读经验的分析同文学的艺术作品本质的必要的结构要素的对抗可以使我们更好地理解，为什么这些经验本身是如此复杂以及为什么它们恰恰以这种本质的、典型的方式开始。

第四节　关于文学的艺术作品的基本结构的基本观点

下述关于文学的艺术作品基本结构的一般观点将有助于我们今后的研究。

1.文学作品是一个多层次的构成。它包括 a）语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次；（b）意群层次：句子意义和全部句群意义的层次；（c）图式化外观层次，作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来；（d）在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。

2.从各个层次的材料和内容中产生了所有各个层次相互之间本质的内在的联系并因此产生了整个作品的形式统一性。

3.除了分层次结构之外，文学作品具有各部分——包括句

子、句群、章节等等——的有序联系。因此，作品从头到尾都包含着一种准时间的“延伸”，以及由这种延伸而来的某些构造特性，例如各种独具特色的动态展开，等等。

文学作品实际上拥有“两个维度”：在一个维度中所有层次的总体贮存同时展开，在第二个维度中各部分相继展开。

4.与科学著作中占主要地位的作为真正判断句的句子相对照，在文学的艺术作品中陈述句不是真正的判断而只是拟判断，它们的功能在于仅仅赋予再现客体一种现实的外观而又不把它们当成真正的现实。甚至其他类型的句子——例如疑问句——在文学的艺术作品中其功能也发生了相应的变化。根据作品的类型——例如一部历史小说——还可能发生许多其他的变化①。

文学的艺术作品中出现的拟判断仅仅构成使它们同科学著作相区别的一个特征。其他特征都依附于这一个，这就是说：

5.如果一部文学作品是具有肯定价值的艺术作品，那么它的每一个层次都具有特殊性质。它们是两种价值性质：具有艺术价值的性质和具有审美价值的性质。后者在艺术作品中以一种潜在状态呈现出来。在它们的全部多样性中产生了确定作品价值性质的审美价值质素(aesthetically valent qualities)特殊的复调性（polyphony)。

即使在科学著作中，也会出现文学的艺术性质，从而确定

①只是在本文中引用的陈述句，例如作品中的人物所说的句子，是否也发生这样一种变化，这是一个很特殊的问题。这对于戏剧具有特殊的重要性。究竟哪些语言的、也许还有非语言的手段造成这种拟判断的特征，这构成了另外一个问题。凯特·汉伯格尔（Käte Hamburger)曾研究过这个问题。在涉及读者如何认识到他所读的只是拟判断而非真正的判断的问题时，我还会回到这个问题上来

了某种审美价值性质。然而，在科学著作中，这只是一种修饰，同作品的本质功能没有或几乎没有关系，而且它不能使自身成为艺术作品①。

6.文学的艺术作品（一般地说指每一部文学作品）必须同它的具体化相区别，后者产生于个别的阅读（或者打个比方说，产生于一出戏剧的演出和观众对它的理解）。

7.同它的具体化相对照，文学作品本身是一个图式化构成（a schematic formation）。这就是说：它的某些层次，特别是被再现的客体层次和外观层次，包含着若干“不定点”（“places of indeterminacy”）。这些不定点在具体化中部分地消除了。文学作品的具体化仍然是图式化的，但其程度较作品本身要有所减低。

8.不定点在个别的具体化中是以这样一种方式消除的：一个或多或少严格的确定性代替了它们的位置并且可以说“填补了它们”。然而，这种“填补”没有被对象明确的特征完全确定下来，因此可以在不同的具体化中有所变化。

9.文学作品是一个纯粹意向性构成（a purely intentional formation），它存在的根源是作家意识的创造活动，它存在的物理基础是以书面形式记录的本文或通过其他可能的物理复制手段（例如录音磁带）。由于它的语言具有双重层次，它既是主体间际可接近的又是可以复制的，所以作品成为主体间际的意向客体（an intersubjective intentional object），同一个读者社会相联系。这样它就不是一种心理现象，而是超越了所有的意识经验，既包括作家的也包括读者的。

①我以后会有机会谈科学著作与文学的艺术作品更深层次的区别.

第五节　　固定为书面形式的文学作品

有一段时间，文学作品持续存在着却没有固定在书面形式中。在那些日子里，它一世世代代的流传都归功于口头复制——根据那些对别人朗诵或演唱它们的人的记忆。这就导致了大量的变体，然而在这些变体中，基本本文作为同源的核心世代流传下来。上述观点中的前八个都同这种口头流传的艺术作品相关。这种作品是一个纯粹的语音学构成。但是，一旦它以手抄本以及后来的印刷形式记录下来，从而主要是供阅读而不是听的，这种纯粹的语音学性质就改变了。印刷品（被印刷的本文）不属于文学的艺术作品本身的要素（例如尼古拉·哈特曼〔Nicolai Hartmann〕曾认为它是一个新层次），而仅仅构成它的物理基础。但是印刷的版式的确在阅读中起着一种限定作用，所以语词声音和印刷的语词建立起密切联系，尽管它们并不联合构成一个统一体。印刷符号不是在它们个别的物理形式中被把握，而是象语词声音一样作为观念的标志而被把握的，它们在这种形式中同语词声音联系在一起。这对文学的艺术作品的整体性造成一定的损害，但是另一方面，它比纯粹口头流传更忠实地保持了作品的同一性。

第六节　论题的界定与最初的基本题目

阅读和聆听文学的艺术作品的实际过程所赖以发生的条件

是极其复杂和多变的。所以在精确地考察我们如何完成对作品的认识和正确评价它们在获得关于作品的知识方面起了什么作用的时候，很难把所有的情况都考虑在内。所以明智的做法是简化这些条件并通过缩小题目范围以使研究比较容易进行。因此我准备研究的是，对已经完成的文学作品的认识，这种作品用一种读者完全掌握的语言呈现给读者的心灵。作品“完成”的条件不仅指它不应当采取它在诗的创造过程中具有的那种变化的形式，而且意味着它一旦被作家完成，就在作家给予它的那种形式中保持不变，所以它的两个语言层次——语音层次和语义层次——都不发生变化。由于活的语言根据环境的变化，其许多要素和功能事实上在缓慢地变化着，所以我们提出的第二个限定条件是，作品是用一种和阅读同时代的语言创作的（这种“同时代性”只能有保留地接受），至少是在语言发展相对稳定的时期。我们不想在这里讨论语言可能的或现实的稳定性。因为这远远超出我们目前的题目，我们宁愿让这个要求被看成是一个理想化的抽象。在某种程度上，我们提出的第三个条件也具有类似的理想化的抽象，读者完全熟悉并掌握了作品语言，所以理想地说就是他的母语。但是即使这个条件也是作为一个近似值提出来的，因为即使是对自己的母语的掌握也存在着各种程度的问题。我们每一个人都在正确地使用自己的母语的能力上都表现出或多或少的欠缺。但是我们一旦真正地掌握了自己的语言并能用它毫无阻碍地思维和说话，进一步加深我们的语言知识，以便能够毫无阻碍地，“流畅地”阅读文学的艺术作品，也不是十分困难的。用外国语写的作品，即使是“熟悉”的语言，我们通常掌握这种语言的本领也要低得多，所以在阅读作品之前，我们往往要大幅度增加我们对这种

语言的知识。我们的要求只是读者在阅读作品之前要有充分的准备。

对我们的研究题目还可以作进一步的限定：我将只考虑那些通过独自阅读获得的作品，而且没有同其他读者或听者磋商。我之所以要引进这个限制是因为这样一来读者的经验就简单得多了，只同本文相联系，所以能更自由更顺利地展开。阅读过程没有由于同别人磋商而被打断；作品的艺术统一性得到更好的保留。所以我们也排除了对作品的理解的外在影响，因为它们对于正确地、恰当地理解作品所起的作用是很难判断的。另一方面，我们注意避免打断了解作品的过程，所以我们也避开许多卷帙浩繁的不可能不间断地一口气读完的巨著。我们的思考将限制在阅读相对短一些的作品中，只有在以后我们才会考虑阅读中必要的中断所起的作用。我们排除了对获得作品知识的外界影响，目前来说，也是为了避免由于同别的读者交谈而造成的混乱，因为同别人的交谈只有通过认识一部新的（非书写体的）文学作品——即别人的谈话——才能完成。理解这些话对我们提出了和理解我们所读的作品的同样问题，只有一点除外，即在听别人谈话时，两种根本不同的作品，艺术作品和别人的谈话互相混淆起来，互相限定着，读者理解的是一个附加的统一体，所以不能理解纯粹的作品本身。

和这些限定条件一道，我们相信我们还可以就认识文学的艺术作品提出两个基本观点：第一，这种认识是由异质的但却密切联系的过程（活动）构成的；第二，它是在一个时间过程中完成的。这两个基本事实同文学作品独有的基本特征联系着。我们现在开始展开和证明这两个观点。

第一章　对文学的艺术作品认识的初级阶段

第七节　掌握书面符号和语词声音

迄今为止，了解文学的艺术作品的通常方式是阅读印刷的本文；我们遇到口头描述的作品是相当少见的。当我们在准备阅读的时候发生了什么情况呢？在阅读之初，我们发现自己面对着一本书，一本在现实世界中存在的书，由一系列覆盖着书写的和印刷的符号的书页装订而成。所以我们经历的第一件事就是对这些“符号”的视知觉。然而，一旦我们发现这是些符号而不是绘画，我们所做的事就超出了，或者无宁说不同于纯粹的视知觉。在阅读时产生的知觉中，我们注意的不是独特的和个别的特征，而是典型的，由书写语言规则确定的字母的一般物理形式，或者在“流畅”的阅读时，语词符号的形式。当然，个别特征并没有完全从读者的意识中消失；从而对语词符号的典型形式的理解并不纯粹是对一个种类的理解。例如，我们确实看到一个字母如何在一系列语词符号中重复出现的。但是这些个别特征仅仅被归结为它们的典型形式的外观，一般说来，除非个性特征由于某种缘故变得特别重要，否则它将减

弱，但它决不会从意识中完全消失①。在流畅的、很快的阅读时，我们感知不到个别的字母本身，尽管它们并没有从我们的意识中消失。我们读的是“完整的词”，所以很容易忽略印刷上的错误。还有一些其他关于印刷的书页的细节问题，我们对此并非毫无意识，不过我们不是为了它们本身而注意它们。如果我们确实注意到它们，这就证明阅读的注意力分散了，因为我们在通过视觉阅读时的主要目的是理解典型的语词形式。同样的事情也发生在听别人谈话或“朗诵”文学作品的时候，在这里我们注意的不是具体声音的细节而是作为典型形式的语词声音。如果由于某种原因我们未能理解这些典型形式，即使说话者的声音足够大了，我们仍然说我们“没有听到”他在说什么，从而也没有理解他。

所以阅读文学作品的第一个基本过程不是一个简单的、纯粹感性知觉，而是超出这个知觉，把注意力集中在语词的物理

①一个专注的、纯粹的感性知觉（或者对于同一事物一系列持续的知觉）为我们提供了一个在任何意义上都是个别的对象。在一个很快的知觉中，我们清楚地看到的只是对象的一般的方面；于是我们说：“我看见一座山”或“一张桌子”。这些词都是些一般的名词，它们适用于确实以其个性形式呈现在我们面前但还没有任何细节确实被个性化的知觉对象。只有进一步的、更为专注的知觉才能使我们更为精确地把握许多细节的独特性，于是我们就理解了它和其他“相似”对象的区别。在阅读一部印刷的本文时，各个字母和语词符号对于我们并没有什么个性特征；这些个性特征对我们是毫无意义的。反之，如果我们过分注意字母的个别差异，就会干扰我们的阅读。这种情况在阅读手稿时尤为明显，在这里我们有意忽略字母物理形式的个性变化，而把注意力指向手稿的“书写符号”——就是说，指向手稿中典型的东西。如果我们不能理解书写符号，我们就根本不能“解释”本文。

的或纯粹语音学形式的典型特征上①。阅读的基本过程还通过另一个途径超出简单的感性知觉。首先，它把书写（印刷）符号作为“表现”，即意义的载体②；其次，语词声音——它似乎以一种特殊方式同语词的书写符号交织在一起——是被直接理解的，当然也是在典型形式中和书写符号一道被理解的。

当我们“无声地”阅读本文时（没有出声地念词，即使是很轻地念），我们的理解一般不限于仅仅看见书面符号的书法形式，就象我们不懂中文的人看见中文符号一样③，或者象我们看到一幅画（例如阿拉伯式图案）而丝毫没有想到它也可能是一种书面信息那样。一般充分了解某种语言的语音形式的读者会把无声地阅读同在想象中倾听相应的语词声音和说话韵律结合起来，但对这种倾听并未特别介意。当语词声音比较重要时，读者甚至会不自觉地轻轻地发出声音；这可能伴随着某种原动现象。对语词的语音形式的听觉理解同书写形式的视觉理解联系得如此密切，以致这些经验的意向性关联物似乎也处于特殊密切的联系中。语词的语音形式和视觉形式似乎只是同一“语词躯体”的两个方面。

①我本不会如此强调这样一个无足轻重的事实，若不是新实证主义者曾经企图把句子归结为书写形式并且把书写形式作为语言构成归结为物理对象：纸上的墨迹或黑板上的粉笔微粒（参见《认识》第三卷，1933年）。但是甚至语言学家也认为语词声音是词的物理方面（参见班威尼斯特的最新著作《普通语言学问题》，巴黎1966年版）。

② 即使在我们不懂得其意义（例如一种我们未能很好掌握的外语）从而不认识这个词时，也是这样。不理解的现象只有在我们从一开始就把它当作一个书写符号而不仅仅是一幅图画的时候才会发生。

③ 对所有那些我们听不懂其“发音”的语言来说都是这样。

如上文所述，语词躯体同时是某个另外的东西的“表现”，即语词意义的“表现”，它指涉某个东西或发挥一种特殊的意义功能（例如一种句法功能）①。当我们充分掌握某种语言并在日常生活中使用它时，我们不仅把语词声音理解为纯粹声音模式，而且还应认为它传达或能够传达某种情感性质②。如我在《文学的艺术作品》一书中表明的，这种被直觉地感受到的性质，既可以由语词的意义来确定（或所指对象的情感方面），也可以同说话者的情感过程（恐惧，愤怒，欲望等等）的“表现”功能相联系。后一种可能性主要同文学本文中使用的以及由作品中人物形象所说的词和词组相关联，它不是通过语词声音的语音学形式产生的，而是通过说出这些词的语调产生的。当认识语词声音的典型语音学形式有困难时，这种情感性质往往有助于这种认识。

和理解语词声音同时发生并且不可分离的是理解语词意义；读者就是在这种经验中构成完整的词的，它尽管是复合的，但仍然构成一个统一体。人们不是首先理解语词声音然后理解语词意义。两种理解同时发生：在理解语词声音时，人们

① 我是按照胡塞尔在《逻辑研究》一书中所使用的意义来使用“表现”这个词的。布勒（Bühler）后来在另一种意义上使用同一个词，即所表现的不是某种语言中的一个词的意义，而是说话者的一种意识现象或情感状态。在文学作品中，如果词或整个词组是由作品中的人物例如剧中人说出来的话，它们可以发挥这种新的表现功能。这样语词声音就获得了一种新的、主要是情感的性质，这种性质附着于语词但本身不是任何物理（视觉或听觉）性质。

② 朱利叶·斯坦策尔（Julius Stenzel）曾经注意过这种可能性。这里经常使用的“表现”一词仅仅涉及词的语音或书写形式，和既包含语音形式又包含意义的“词”是有区别的。

就理解了语词意义同时积极地意指这个意义①。只有在例外的情形中，当语词对于我们是或似乎是陌生的时候，对语词声音的理解才会没有自动地和对语词意义的理解相联系。于是我们在自己身上发现一种完成理解活动的自然倾向。如果我们不能立即把握意义，就会发现阅读过程放慢乃至停止了。我们感到无可奈何并且试图猜出这个意义。这种情况一般只发生在我们对语词声音的语音和视觉形式有一个清楚的主题理解的情况下；同时我们又为不能发现它的意义而困惑，这个意义应当是一目了然的，否则就不能被理解。如果我们理解了这个意义，于是障碍就克服了，理解活动就进入对后面的词的理解。但是如果我们对语词很熟悉的话，一般情况只是语词声音被飞快地、毫不停顿地意识到；它只是理解语词和句子的一个飞快的过渡。所以人们只是快而粗略地几乎是无意识地听到语词声音。它只出现在意识的边缘域；如果没有什么原因迫使我们特别注意它，那么它就只能偶尔地回响“在我们的耳畔”。对语词声音的这种飞快的理解正是正确地理解作为整体的文学作品的唯一正确途径。这就是人们常常听到要求“谨慎地”朗读的原因，以避免语言的语音方面过分影响听者，成为注意的焦点。

如我们已经指出的，在文学作品中，语词不是孤立地出现；相反，它们结合在一定排列的形式中构成各个种类和等级的完整语言模式。在许多情况下，特别是在韵文中，安排语词首先考虑的不是它们构成的意义语境，而是它们的语音形式，以

① 我们说“词”的时候，是在运用一种人为的抽象，因为通常在阅读和理解一种外语时，我们并非专注于个别的、孤立的词；反之，对于我们来说词从一开始就构成一个较复杂的语言结构，通常是一个句子的一部分。对此以后还要详加说明。

便从语音序列中产生出一个统一的模式，例如一行韵文或一个诗节。安排语词时对语音形式的考虑不仅带来这样一些现象，例如节奏、韵脚、诗行、句子以及一般谈话的各种“旋律”，而且带来语音表达的直觉性质，例如“柔和”、“生硬”或“尖利”。通常即使在默读时我们也注意到这些语音学构成和现象；即使我们没有对它们特别留意，我们对它们的注意至少在大量文学的艺术作品的审美知觉中起着重要的作用。不仅它们本身构成作品的一个重要的审美要素；同时它们也常常成为揭示作品其他方面和性质的手段，例如，一种渗透了作品描绘的整个情境的基调。所以读者必须对作品的语音学层次（它的“音乐性”）保持一种“听觉”，尽管不能说他应当特别专注于这个层次。作品的语音学性质必须是“附带地”听到的，并且在作品的总体效果中增添了它们的声音。

然而，揭示更高级的语音学现象同了解文学的艺术作品的各个阶段相联系着，所以在以后的研究中还有必要再回到语音学现象来。

第八节　理解语词和句子意义

但是我们怎么知道我们“理解”了语词或句子呢？这种“理解”发生在哪些特殊经验中，以及我们在什么时候真正“理解”了一部作品的本文？谁能担保我们正确地理解而没有误解出现在各种语境和相互联系之中的句子呢？我们立即想到的是最后一个问题，但只有在相当晚的时候才能回答它。

描述或者仅仅指出我们在什么样的经验中理解语词和句子，这是一个困难的任务。并非所有的学者都意识到这里所遇

到的困难①。所以我们的研究将仅限于提供一些初步的意见；但是即使对从事理解的经验进行肤浅的思考也要求解释一个词或词组的意义是什么。不幸的是，这个问题也同许多困难和各种哲学问题联系着。在这里不可能论述自从胡塞尔的开创性著作《逻辑研究》②问世以来提出的许多理论，我只想对我在《文学的艺术作品》中提出的一个语言实体的意义概念的要点做一扼要说明。

一个语词的意义可以用两种不同的方式来考虑：作为句子或更高语义单位的成分以及作为孤立的单词。尽管后一种情况在实践中很少出现，但对它进行考察仍然是明智的。

同一般观点相反，语词意义既不是一个心理现象（尤其是心理经验的要素或特征），也不是一个理念对象。前一种为心理学学派所持的观点，遭到胡塞尔和弗莱格（Frege）的批判。在《逻辑研究》中，胡塞尔在柏纳德·波尔扎诺（Bernard Bolzano）的影响下提出了第二种观点，但是他在《形式的与先验的逻辑》一书中又放弃了这个观点，尽管他保留了“理念意义”和“理念对象”的术语。在《文学的艺术作品》中，我试图提出一种接近于胡塞尔的意义概念。语词意义以及句子

① 达努特·吉尔茹兰卡（Danute Gierulanka）在她的《数学知识的特性》（华沙1962年版）一书中对“理解”一词各种可能的意义作了出色的分析。

②新实证主义者鼓吹语言的物理主义理论以便排除这整个问题，在语言构成意义的研究中造成了极大的混乱。在1934年布拉格会议上，我不得不采取一种反对句子的意义就是它的可证实性这样一个命题的立场，从那以来，以及从阿尔弗莱德·塔尔斯基（Alfred Tarski）的《用形式主义语言反映的真理概念》（《哲学研究》第一卷，1935年）出现以来，新实证主义者对意义问题试图采取另一种观念。“后期”维特根斯坦，尤其是在他的《哲学研究》中，意识到这些问题，但未能找到一个真正的解决。

意义，一方面是某种客观的东西，不论怎样应用，它都保持着同一核心，并从而超越了所有的心理经验（当然，假定语词只有一个意义）。另一方面语词意义是一个具有适应结构的心理经验的意向构成。它或者是由一种心理行为——常常以原始经验为基础——创造性地构成的，或者是在这种构成已经发生之后，由心理行为重新构成或再次意指的。用胡塞尔的贴切的措词来说，意义是“授予”给语词的。在意向性心理经验中被“授予”的东西本身是一个“派生的意向”（a “derived intention”），它由一个语词声音支撑着，并且同语词声音一道构成一个词。我们是根据语词具有哪种意向来认识和使用它的。意向可以为对象、特征、关系以及纯粹性质命名，但是在各种意义进入相互联系中或意义所意指的对象进入相互联系之中时，它也可以发挥各种句法的和逻辑的功能①。

在一种活语言中我们很少有意识地赋予某个词以意义。这种情况只有在用定义构成新的科学术语，或者为需要从概念上把握和命名的对象提供适当例证来构造新术语的时候才会发生②。一般说来人们发现完整的语词（即语词声音及其意义）已经存在于语言中，所以只是把它们运用于适当的客体就行了。

但是我们什么时候以及如何发现在某种语言中以及在本文的某一处语词所具有的恰好是那种意义，并从而使之现实化

① 人们通常认为（尤其是在新实证主义者的圈子里）具有句法功能的词标示着其他的“符号”。这是错误的，首先因为这样一个词的功能完全不同于指示功能（在“狗和它的主人”这个词组中，“和”这个词并不提到“狗”及“它的主人”两个名词）。其次，这种解释完全忽视了这种词对于其他词尤其是名词所标示的东西远为重要的功能。

② 和这种命名相联系，在过去几年中“指示”定义的说法已经相当普遍了。

呢①？当然，人们往往误解作品本文中的这个或那个语词，给予它一个不同于它通常在那种语言中所具有的意义。这种危险事实上存在着；但它既不应当被过分夸大，也不必看作是不可避免的。许多学者正是喜欢这样做，他们坚持一种语词意义的本质的观点，于是对它的正确理解就纯粹是一个符合一致的问题了。他们把语词意义和所谓心理行为的内容等同起来，认为这个“内容”是心理行为的一个组成成份或是一个“真正的成份”（取胡塞尔的意义）。根据这种理论，在真实的外在世界中就只有所谓的物理符号，它们的心理观念通过“约定俗成”或者任意“联想”同一种心理内容“结合”起来。这种心理内容——它自然永远是“我自己的”——被认为是语词的意义，于是文学作品的读者和某人讲话的听者，就不能超出他自己的心理行为的内容。所以，当两个人使用同一个词的时候，这个词对每个人都有自己“个人的”意义，那么只有他们经验的内容的“同一性”才能证明，他们是在“同一意义”上使用这个词的。按照这种观点，语词本身（实际上只是语词声音——但是在这种理论中语词等同于语词声音）根本没有意义。为了理解一个词是在什么意义上使用的，人们必须猜测什么东西构成了说话者心理行为的内容。但是大多数心理学家认为经验只有对于经验主体来说才是可接近的认识对象。在这种情况下，正确理解别人使用的语词意义（至少理解一个语词）不啻是一个奇迹。因为按照这种理论，理解的基础是对同语词符号相联的

①我已经指出，我在这里考虑的仅仅是认识文学作品，尤其是它的语义层次，在这种情况下读者是真正掌握作品语言的。这个限制就排除了如何学习一种语言——即在较大的语言构成中单词的意义和用法——的问题。后一种情况不应当同用自己完全理解的语言阅读作品的情况相混淆。

同一确切内容的完全任意的联想，而不是认识恰当的语词意义。在这样的条件下，正确理解那些不知名的或已不在人世的作家的文学本文，看起来是完全不可能了。于是每一种文学本文只能按每一个读者自己的方式来理解，有多少个读者或多少次阅读，就有多少种理解本文的方式。通过文学作品达到真正的交流就不可能了。但是这样一来，人们称之为“主体间际的”科学怎么可能成立呢①？

另外，这种理论和两个人用同一种语言交谈的实际情况不符合。例如，如果我对某人说到一个外在的事态而他向我指出这个事态的另一种特征，那么他对我的心理行为的具体内容不感兴趣，就象我对他的心理经验的内容不感兴趣一样。我们的注意力都指向一个外在于我们两人的事态；根据它的特征和细节我们确定自己是否在谈论同一个东西以及关于它是否说出同样的话。如果有某种东西不符合，我们可以根据那个事态来纠正我们对别人谈话的理解；于是我们可以从语言上“同意”，我们已经建立了和了解了这样或那样的东西。我对别人所想的东西发生兴趣，仅仅因为他说的是一种我不懂的语言，或者虽然他根本没有说话，但我看出他想同我交流某些东西。但是即使在这种时候，我也不试图发现他的心理活动的具体内容，而是他企图构成并同我交流的语言的意义。我超越了他的经验的具体内容以把握语言实体的尚未理解的意义。把握别人心理经验的具体内容的企图总是不成功的，因为这些内容不断地在从现在过渡到过去的形式中变化着。然而，一旦固定下来，语言

①奇怪的是，有些学者如新实证主义者假定科学的主体间际是绝对必要的条件，他们一方面从心理学角度解释表述的意义（或根据所谓的可证实性来解释它们），另一方面又坚持认为不可能了解别人的经验。

实体的意义就不再发生这种变化；在一种新的意义可能被赋予它之前，它就作为半静态的统一体保持着同一性。

对语言实体的意义的这种心理学观点，其根源部分地在于错误地理解了语词构成是如何产生的，部分地在于未能认识每一种语言的社会性。我们每一个人都在完全孤立的状态中为自己构成“个人的”语词意义，这是一种完全错误的观点。相反，几乎每一个构成语词或赋予意义的事例都是两个或更多的人共同工作的结果，他们发现自己面对着同一对象（一个事物或一个具体过程）或处在一个共同的境遇中。这两个人不仅企图获得关于对象或处境的本质和特性的知识，而且给予它一个同一的名称，具有一个适当构成意义，或在一个句子中描述它。名称与句子和共同观察到的对象相关①，所以它对于这两个人是可以理解的。例如在科学研究中，为新概念找一个新术语就是必要的。这个新意义只有在下述条件下才有可能对于其他人成为可以理解的，它或是同其他已经为人理解的意义相联系，或是还原为这些意义。或者它也可以被置于同适当对象的间接认识的联系之中，从而使别人能够获得一个关于那个对象的直接的理解（特别是一个知觉），并根据这个对象构成或重构语词意义——构成，这就是说，意义已经被研究者所

①发明了所谓外语直接教育法的教师们早就意识到这一点了，并且发明了非常巧妙的方法，从而使他们的学生即使在学习抽象的词的意义时也不必求助明确的定义。

当然，我们还必须进一步考察人们是怎样确信若干人感知同一对象并能够确信它的同一性。但是这些在阐明“客观”知识的可能性方面是次要的问题，至今尚未得到令人满意的解答。但是，缺乏令人满意的解答并不能使我们怀疑对于同一的和共同的世界的直观把握，但如果我们没有一种共同语言，对于同一语言社会中的所有成员都是可以理解的，这种解答就是不可能的。

意求。于是还有检验重构的意义的正确性以及发现和排除误解的手段。不管实际困难可能有多大，一个新的语词意义无疑总是由若干意识主体的理智共同构成的，他们和相应对象处于直接的认识联系中。所以，以这种方式产生的具有意义的语词从一开始就是一个主体间际的实体，其意义是主体间际可接近的，而不是一个具有“个人”意义的东西，其意义只能通过观察别人的行为来猜测。语词也不是完全孤立的实体，而永远是一个语言系统的组成成份[1]，不管在具体情形中这个系统是多么松散。无论如何，这个语言系统具有某些特殊的性质和规律，它们既适用于语音学方面，又适用于语义学方面，并且是保证和确定语词意义同一性的决定性因素。在和同一个对象的直接经验的联系之外，这样一种语言系统就是第二个最有效地在属于同一种语言的同一语词意义上形成一致理解的手段。语言知识不限于掌握大量语词意义而且包括各种支配语言的规律。一个原先不理解的语词和其他一些语词出现在同一序列，它们由各种句法功能或通过内容建立的关系联结起来。这些关系使得有可能“从语境”中猜出语词意义，不仅是象词典条目中的孤立的意义，而且是在完整的形式中，包括适合于这个语境的细微差别。所有这些语言学实践中熟知的权宜之计都表明，当人们对某种语言掌握得还不很好时，发现词在

[1] 任何语言都是一个有结构的系统，具有确定的意义和确定的规律与关系，这是卡尔·布勒的一个基本观点。波兰逻辑学家卡西莫·阿杜凯维茨（Kasimir Ajdukiewicz）也涉及过这个问题（见《语言与思想》，《认识》第四卷第二期（1934年））。但是他考虑的不是口语而是演绎体系的人工语言。他没有论述确定一种主体间际可理解的语言的可能性的是什么。他只是发展了一种封闭语言系统的观念，这当然不能适用于所有“语言”了。

语境中具有的意义并非不可能的；它也不象心理学理论有时候说的那么困难。

活语言是一个有一定结构的意义系统，其意义在形式和材料方面处于确定的关系之中而且在更为复杂的意群，特别是句子中发挥着各种功能。这种有一定结构的意义系统之所以成为可能是因为它包含若干基本类型的语词，它们是由形式要素（语法意义的形式）和不同的意义构成互相区别开来的。我们可以区别三种不同的基本类型的词：（1）名词；（2）限定动词；（3）功能语词①。名词意义的最重要的功能是对它们所命名的对象进行意向投射。名词确定其对象的形式（不论是一个事物，一个过程或一个事件，例如一棵树，一场运动或一次打击），它的质的构成（它是哪一种对象和具有什么性质），最后还有它的存在方式（它被意指为一个实在的还是理念的或是可能的对象）。例如，名词“树”指示一个在现实的实体方式中存在的事物；词组“数学三角形的相似性”指示若干数学对象中的观念关系；名词“可感知性”指示某种可能性，等等。每一个名词都属于一个确定的纯粹意向客体（intentional object），它的存在、形式、材料确定性贮存都依赖于名词的意义。我们必须把纯粹意向客体和对于名词的意义具有实体独立性的客体区别开来，名词可以运用于后一种客体，如果它无处不在的话，可能是实在的或理念的。当然，有些名词确实具有纯粹意向客体，却没有在任何同它互相联系的具有实体自立性的客体，例如名词“半人半马的怪物”。客体的纯粹意向特

①参见《文学的艺术作品》第十五节。人们应该记得名词和限定动词作为更大的语言构成的成份时发挥着各种句法的和逻辑的功能。这些功能是由名词和动词的语法“形式”发挥的。

征是非常明显的。

同名词相对照，功能语词——例如“是”（在认识某个东西时，在陈述句中作为连系动词），“和”，“到”，“每一个”，“被”——并不通过其意义构成意向对象的；反之，它们只是发挥各种功能以联系和它们一同出现的其他语词以及联系名词的对象。例如两个名词（狗和猫）之间的“和”这个词使它们加入到一个更高级的语义单元中去，与这种功能相联系，它创造出一种这些名词的对象的意向性关联物。“和”这个词也可以联接两个句子，于是它们不再是独立的而是成为一个复合句的组成部分。和其他语词——名词和动词——通过它们的语法形式和它们在句子中的排列所发挥的句法功能一道，功能语词所发挥的功能在构成句子和句群方面起着重要的作用。

动词作为语言中最重要的句子构成或同构要素，在这方面也是同样重要的。它们把事态确定为（尽管不是单独地）纯粹意向性句子关联物。同功能语词的各种句法功能一道，它们在自身的各种形式中创造出极其丰富多样的句子结构和句群以及丰富多样的句子关联物，尤其是丰富多样的事态及其相互联系。句子以多种多样的方式构成结构变化多端的高级意群；从这些结构中产生出作为故事、小说、交谈、戏剧、科学理论的实体①。由于同样的原因，限定动词不仅构成同各个句子相应的事态，而且构成丰富多样的事态的完整系统，例如具体情

① 对这里仅仅作了扼要概述的东西，我在《文学的艺术作品》中有更为详尽的论述。这个问题非常复杂，需要进行综合研究。这里我只作一些最起码的提示。如果经过适当的展开，那么它一方面会形成一种语言理论，另一方面会形成某种局部的本体论。

境，包括若干对象的复杂过程，它们的冲突和一致，等等。最后，用具有各种确定的要素以及发生在它们中间的变化创造出一个完整的世界，完全作为一个纯粹意向性关联物的句群。如果这个句群最终构成一部文学作品，那么我就把互相关联的句子的意向性关联物的全部贮存称为作品“描绘的世界”。

但是现在让我们来研究理解过程。

当我们理解了一个或一系列语词声音之后，理解它的第一步是发现语词在语言中具有的准确意义意向①。这个意义意向可以两种不同的方式出现，或者以孤立的语词特有的方式，或者以另一种方式，作为一个更复杂的语义单元的成份。语词意义根据其出现的语境而发生变化，这是许多事例中的一个规律现象②。特别是，由更高级语义单元的结构所确定的句法功能完成的起特殊作用的意向以及语词在这个语义单元中所处的地位使这个语词变得更加丰富了。在理解本文时，意义意向就呈现为其中的一种形式。但是只要语词作为句子成份出现，发掘语词在孤立状态中的意义对于理解本文就是既不明智的又是不忠实的。然而，在理解本文时人们直接就理解了语词在语境的形式中具有的意义，这是显而易见的。一般说来这种理解无需经过特别的努力就发生了；但它的发生并不总是同样轻而易举

①一般说来我们不必把语词意义作为一个专门研究的对象。当然，这样做是可能的，但一般只有在下述情况中才会发生：我们遇到一个完全陌生的词或我们从一种理论的角度来考察语词意义，分析它，把它同其他意义相比较。但这种考察对于一般的本文阅读和理解不是必需的；它甚至根本不发生。如果我们接触一种我们懂得的语言，我们立刻就理解了适当的意义，用不着把它作为专门研究的对象。我们很快就要解释这种直接理解是怎样发生的。

②参见《文学的艺术作品》第十七节。

的。我们需要发掘语词的词典意义，这只是例外情形①。

成功而直接地发现意义意向，本质上是这个意向的现实化。这就是说，当我理解一个本文，我就思考本文的意义。我把意义从本文中抽出来，并且把它变成我在理解时的心理行为②的现实意向，变成一个等同于本文的语词或句子意向的意向。这样我就真正"理解"了本文。当然，这只适用于作品是用所谓母语写的，或者至少是读者非常熟悉的语言。所以读者无需把本文翻译成自己的语言，而是直接用本文的语言来思维③。

只有在读者没有直接理解作品语言时，他才需要寻找各个单词的意义，找到（有时借助于词典）它们并作出相应解释之后，才把它们"联结"起来构成一个完整的句子。有时候我们阅读古代拉丁文著作而又没有能力用拉丁文思维（在这个例子中，拉丁文是一种"死"语言起了很重要的作用）。所以我们基本上得把本文翻译成自己的语言才能理解它，我们核对原文只是为了看看我们的翻译是否正确。且不管翻译作品是决不会完全贴切的这个事实，在上述两个事例中阅读的过程是完全不同的。在前者我们以这样一种方式接受单词的意义：我们直接想到整个句子。当然，这种"直接性"不应当理解为我们在一

①顺便说一句，语词意义的这种词典形式只是语言分析人为地形成的，而不是语词意义的原始形式，后者在活语言中永远是语言统一体的一个成份。在词典形式中语词几乎总是有很多意义；当它运用于一个较大的语言单位中时它就变得明确了。

② 胡塞尔把这种行为称为"示意行为"。见《逻辑研究》第二卷。

③ 人们通常忽略或没有充分考虑这种区别。但它对于忠实于本文的理解是至关重要的。只有根据原文读作品才能领悟词和词组原有的情感特征，特有的语言旋律以及本文意义中所有的细微差异，这通常在其他语言中是没有相互对应的。

个瞬间就想到了全部句子，或者想到单词对于理解整个句子是不必要的。我们每一次思考一个由语词明确固定下来的句子时，我们都需要一定长度的时间来完成思考；而且在思考一个句子时，每一个语词意义都经过我们的心理行为也是必要的。在读一个句子时，我们理解了的起首的词刺激我们展开一个句子生成活动①，这是一个特殊的句子在其中展开的心理过渡。一旦我们开始随着思考的过程推移（句子跟随着它），我们就把它作为一个孤立的整体；个别的语词意义就被自动地接收到句子中去，它们作为它的成份没有得到孤立的界定。语词意义可以这样被接纳，只有当它们作为句子成份所具有的意义上的细微差别被直接思考时才有可能。只是因为句子生成活动在于补充一种特殊的句法功能系统，这才是可能的这种功能是由构成句子的语词补充的。一旦我们进入对句子的思维过程，在完成了对一个句子的思考之后，我们还准备思考它在另一个句子形式中，特别是同一个数一个句子有联系的句子的“延续”。阅读本文的过程以这种方式毫不费力地进行着。但是万一第二个句子同第一个句子没有任何可以觉察的联系，思维过程就中断了。伴随着中断会出现或强或弱的惊异和苦恼。如果我们要恢复阅读就必须克服障碍。如果我们成功地克服了障碍，每一个后读的句子都被理解为前面的句子的延续。被“延续”或展开

①我在《文学的艺术作品》中首先论述了句子生成活动。这种活动的特殊过程及其可能的变化尚有待进一步深入地研究。但是，即使在我当时处理它的那种初步形式中，它的存在对于理解句子的统一性以及把握事态的可能性都有极大的重要性。弗兰茨·布伦塔诺（Franz Brentano）在他的《心理现象的分类》（莱比锡1911年版）一书中正是由于超出直接存在的词组之外没有发现统一的活动，所以他不能认识到事态的存在，这就导致了他的混乱的理论。

的是什么东西，这是一个专门的问题，这个问题的解决依赖于特定作品的结构。对目前来说重要的是存在着一种对新句子的期待。前进的阅读只是使我们所期待的东西现实化并对我们呈现出来。在我们对即将来临的东西的期待以及把它们现实化的企图中，我们仍没有忘记我们已经读过的东西。当然，我们不能一边想着马上要读的句子同时又继续生动地想着已经读过的句子。然而，我们刚读过的句子的意义（指在一定程度上，前面若干句子）以及刚刚发出的语词声音，仍然在“回响”的形式中处于我们经验的边缘域。这个“回响”的结果是我们现在读的句子在其意义中具体化了，这就是说，它所接受的正是它作为前面句子的延续所应当具有的精微意义。因为，如进一步分析所表明的，句子只是在一定程度上独立于本文中的其他意群，只有作为一系列句子的组成部分才获得它的完整意义及其恰如其份的精微差别。句子意义适应在它之前的句子意义并完成自己的意义，但又不仅限于前面的句子。即将来临的句子的意义也能确定我们刚刚读过的句子的意义，可以补充它修饰它。在阅读中，当我们一开始就知道作品的后面部分（例如，通过上一次阅读）时，这种现象就更加鲜明了。在初次阅读时没有那么显著，除非已经读过的句子能使我们大致预见到后面句子的意义。不过，一般说来，这种后面的句子对前面的句子的限定只有在读一系列顺序连贯的句子时才会出现。在这种情况中，我们对已经读过的句子迅速地进行一次心理审视，它们的实际意义只有在这时才揭示出来，我们在一种新的、扩充了的或相互联系的意义中明确地重新思考它们。然而，有时候这是自动发生的，而没有特别明确地重新思考这些句子。这个事实可以证明，至少一部分已经读过的句子的意义对于读者没有完全消

失；相反，当他阅读随之而来的句子时，它们仍然处在他的意识边缘域中。

在适当地完成的阅读中，作品内容半自动地组织成一个在意向上连贯的、更高级的意义整体，而不仅仅是互相完全独立的句子组成一个任意的集合体。各种功能语词，例如“因为”、“所以”、“因此”在组织作品内容成为一个整体的过程中发挥着重要的作用。若干句子意义的相互联系也可以不利用这些词构成，而是通过名词和动词的材料内容。我们只有成功地利用和现实化本文提供的所有构成要素，并且构成和本文语义层次包含的意义意向相符合的作品的有组织有意义的整体时，我们才能真正理解作品的内容①。当然，我们并不总是成功的，尤其是我们没有特别注意我们未直接理解的个别句子的意义时，以及当我们没有回到已经读过但其意义也许需要纠正的那

① 当然，同“形式”相对的“内容”概念有很多意义。我也曾经试图比较不同的概念并且力求尽可能精确地给它们下定义（参见《形式与内容的本质的一般问题》，《哲学杂志》第一百一十二卷，第七期〔1960〕。）在本书中，我使用了这些概念中的一个，在我看来，对于分析文学作品的目的来说，这似乎是唯一合理的和有用的一个。文学作品的‘内容”应当解释为作品有组织的意义结构，这是由语义层次构成的。当然，它的“形式”也属于这种“内容”。形式只是内容组织成为一个整体的方式。一方面，语义层次的形式必须和其他层次的形式区分开来，另一方面，它也必须和整个作品的形式，即在作品各部分的结构中所有各层次的整体区别开来。这些概念中的每一个都可以明确确定。但是我们决不能把这些“形式”概念和作为整体的作品的“内容”相对照；正相反，我们必须保留语义层次的有组织的整体的“内容”概念。确定文学作品中可以区别出来的各种“形式”并阐明它们们丰富多样的相互联系需要进行专门的研究，这种研究在这里是无法进行的。这种研究是对于目前笼罩着“形式—内容问题”讨论的毫无希望的混乱的唯一补救。参见我的《美学研究》第二卷中的《论文学的艺术作品中的形式与内容》。

些句子的时候。句子间的联系有时候是不清楚的，所以需要特别注意。但是如果特别注意也不见效，那么尽管我们花费了不少力气，我们仍然没有理解本文；它包含一系列作为空白点的不能理解的句子，我们不知道该如何把它们同其他句子恰当地结合起来。但是即使我们最终克服了所有这些困难，使得我们可以认为自己理解了整个本文，然而这种吃力的阅读仍很难再现作品特有的原始形式。这种阅读方式打断了句子意义向前发展的自然进程；意义在其各部分——真正属于作品的——自然连续中的动态展开被影响甚至被毁坏了，它几乎完全模糊了。在科学著作中，这种要求常常没有多大意义，然而，在文学的艺术作品中，至少作品对读者的审美效果受到严重的限制。如果作品由于模糊和混乱不能以任何其他方式阅读，那么它的审美外观就会受到严重损害。至于这种模糊是偶然的缺点还是作品有意追求的特征，是没有什么区别的。

在结束之前还有一点要讲。文学的艺术作品中的陈述句从理论上讲可以两种方式阅读：作为对独立于作品的具有实体独立性的现实的判断，作为只是看起来象是论断的句子。在第一种情况中，我们的思想直接指涉不属于作品本身的对象（事物，事态，过程，事件），它们同对陈述句的这种理解一致，存在于现实中，而且被认为正象它们被意指的那样存在于现实中。当我们在思想中指涉实在客体时，我们超出了文学作品存在的范围，同时作品本身描绘的对象在一定程度上从读者的注意中消失了。它们是“透明的”，所以它们不能吸引读者意向的“视觉的光线”。然而，在第二种情况中，我们转向意向行为，在这种行为中句子被认为是作品本身所描绘的客体。所以我们是在作品本身的领域中，对文学以外的现实不发生兴趣。

对文学的艺术作品中出现的陈述句的第二种解释是对它的正确解释。我以后还要论述这个问题。接下来，我将要描述接近和理解文学的艺术作品的经验，就是当读者对陈述句采取了它仅仅看起来是论断这样一种态度时所产生的经验。

第九节　消极阅读和积极阅读

到目前为止，我们所描述的阅读过程中的活动，尚未穷尽我们称之为对文学作品的认识的这一复杂过程。相反，它们只是构成从事一种新的认识活动——就认识文学作品来说它比前面论述的活动要重要得多——所必不可少的手段。这种新活动就是对作品描绘的客体进行意向重构和认识。

对文学作品中意群的任何理解（语词，句子，句群或句子结构）都在于作出适当的示意行为，从而导致这些行为的对象的意向投射，或者意群的意向对象。所以初看起来，似乎一般阅读对于读者即足以构成作品描绘的客体。但是进一步的观察表明，情况并非如此。

我们暂时区分两种不同的阅读文学作品的方式：普通的、纯粹消极的（接受的）阅读和积极阅读。

当然，每一种阅读都是读者有意识进行的活动，而不仅仅是对某种东西的经验或接受。但是，在许多情况下，读者的全部努力都在于思考句子的意义，而没有使意义成为对象并且仍然停留在意义领域中。没有作出理智的努力，从所读的句子进入到同它们相应的和由它们投射的对象。当然，这些对象永远是句子意义自动的意向投射。然而，在纯粹消极的阅读中，人们没有试图理解它们，特别是没有综合地构成它们。所以在消

极阅读中没有发生同虚构对象的任何交流。

这种纯粹消极的接受的阅读方式——它也往往是机械的——在阅读文学的艺术作品和科学著作时都经常发生。人们仍然知道自己在读什么，然而理解的范围往往限于所读的句子本身。但是人们没有清楚地意识到自己读的是关于什么以及它的质的构成是什么。人们忙于应付句子意义本身而不是以这样的方式接受句子使自己能够通过它进入作品的对象世界；人们过份被个别句子的意义限制了。人们“一个句子接着一个句子”地读，每一个句子都是孤立地理解的；未能达到对刚读过的句子同其他句子（有时离开得相当远）进行综合地结合。如果要求消极的读者对所读过的内容作一简短的综述，他就会做不到。若是记忆力好的话，他也许能在一定限度内重复本文，但也仅此而已。对作品语言的丰富知识，一定程度的阅读经验，陈规旧套的句子结构——所有这些都经常导致“机械的”阅读，没有读者个人的和积极的参与，尽管他正在阅读。

很难描述消极的、纯粹接受的阅读和“积极的”阅读，因为在消极阅读中我们毕竟也象在“积极”阅读中那样思考句子。所以在两种阅读中似乎包含着同一种活动。也许对照两种阅读方式要容易些，如果我们可以说，在接受地阅读时，人们不是作出相应的示意行为来理解句子意义；相反，他们只是体验或感受到它们在进行着。作为对照，我们只在有阅读时才真正作出示意行为。但是事情并不这么简单，因为在两种阅读中都进行着心理活动。两种阅读的区别仅仅在于这些心理活动进行的方式。然而，描述这些操作方式是极困难的。

让我们断言在“积极”阅读中，人们不仅理解句子意义，而且理解它们的对象并同它们进行一种交流。一种来自天真的经

验论或实证论现实主义的理论使得接受这个观点更为困难了。这些实在论者认为我们只有在下述条件下才能够同对象交流：(a）对象是实在的；(b）我们仅仅是发现它们呈现在我们面前，自己没有作出努力，从而我们除了呆望着我们面前的东西之外再无其他作为可言。这种理论干脆假定对象只是通过感官知觉或者最多通过内在知觉呈现给我们。所以，如果我们只是通过若干句子理解对象，那么我们自然不能同对象进行交流。这种论点似乎把我们同那些从未在现实中存在或出现的对象的联系（就象在文学的艺术作品中占绝大多数的）都排除了。

然而，这种实在论理论是错误的，首先，因为它认为我们仅仅通过被动的“凝视”在感觉知觉中获得关于周围实在世界事物和事件的知识。相反，为了真正认识这些事物，我们必须进行一系列往往是复杂的和互相联系的活动，这种活动要求我们有相当大程度的能动性和关注，它们在大量知觉提供的材料的基础上，最终把我们引向我们感知的实在对象。只有在对象对于我们成为可接近的时候，我们才能同它进行直接交流，就象同某种真正给予的和自我呈现的东西交流一样。这种理论的错误还在于，它认为超出感觉或内在知觉的范围，我们就不可能从对象获得直接甚至半直接的知识，就象我们仅仅通过理解某些句子获得的知识。例如，当我们处理几何学对象时，我们通过理解某些句子以及借助于特殊限定想象活动，有时候可以获得关于几何对象的某种事态以及它们的必要关系的直接理解。当我们未能成功地做到这一点时，我们就说我们确实从语言上理解了这些句子，但是，即使已经有了证明结果，我们仍然不能真正确信它就象命题所认为的那样；我们也不能清楚明确地意识到“究竟”处理的是什么对象。有些人用不同的方式表达

了这种看法，他们说他们当然“知道”命题是关于什么的，但是没有真正理解句子，因为他们显然只能从对相应几何学事态的直接的直觉的理解中获得真正的理解。

当创造的艺术想象借助于意识的特殊活动来模仿对象时，也会发生类似的情况。这种对象当然是纯粹意向的，或者如果我们愿意的话，也可以说是“虚构的”；但是正是作为这种创造活动的产品，它们获得一种独立的现实的品格。一旦创造的意向性得到现实化，它对于我们在一定程度上就成为一种限制。同意向行为相应的对象在创造过程的后来阶段被投射为一个在一定程度上独立于这些活动的准实在。我们考虑这个准实在；我们必须使自己同它协调；或者如果由于某种原因它不能使我们满意，我们就必须在新的创造活动中转化它，或进一步发展补充它。

所以，阅读文学的艺术作品能够“积极地”完成，我们以一种特殊的首创性和能动性来思考所读的句子意义；我们以一种共同创造的态度投身于句子意义确定的对象领域。在这种情况中，意义创造出一条接近作品创造的对象的通路。按照胡塞尔的说法，意义只是人们为了达到意指对象所经过的通道。在严格的意义上，意义根本不是对象。因为，如果我们积极地思考一个句子，我们所注意的就不是意义，而是通过它或在它之中所确定所思考的东西。尽管不是很精确，我们可以说在积极地思考一个句子时，我们构成和实现了它的意义并且在这样做时，达到了句子的对象，即事态或其他意向性句子关联物。从这一点上说，我们是能够把握句子关联物所指示的对象本身的。

除了两个语言层次以外，文学作品还包括再现客体层次。所以，为了理解整个作品[1]，首先必须达到它的所有层次，尤

其是再现客体层次。甚至纯粹接受的阅读也能为读者揭示这个层次，至少是隐约地和模糊地。然而，只有积极的阅读才使读者能够发现它特殊的独有的结构和丰富的细节。但是这不可能通过仅仅理解句子的个别意向事态来完成。我们必须从这些事态前进到它们多样的相互联系以及由这些事态描绘的对象（事物，事件）。但是为了达到对对象层次复杂结构的审美理解，积极的读者在发现和重构这个层次之后，还必须超越它，特别是要超出句子意义明确指出的种种细节，必须在许多方向补充所描绘的对象。在这样做时，读者在某种程度上证明自己是文学的艺术作品的共同创造者。让我们更详尽地讨论这个问题。

第十节　客观化作为从意向事态到文学作品中再现客体的过渡

句子的直接（形式）对象是它们的纯粹意向性关联物，它们有非常多样的种类和形式，它们的多样性和句子的各个种类是吻合的。特别是存在着作为表语论断的关联物的事态，作为疑问句的关联物的问题，等等。②

最初，任何意向事态都是由投射它的句子意义以最精确的方式确定的。所以，当我们要在一个个别的事例中指出，什么构成了由一个句子确定的事态时，对这个句子的思考就会直接

①我们将会发现，这只有在透视缩短或变形的形式中才有可能。以后还要详细论述这个问题。

②在《文学的艺术作品》第二十、二十八至三十节中，以及在《关于世界存在的论争》第二卷第五十二至五十四节中，我对意向性句子关联物（尤其是事态）作了更为详细的分析。我在《本质问题》一文中也论述过这样的问题。这里我仅限于提供几个例证并指出一些基本要点。

把我们引向事态本身。当然，我们也可以“从外部”间接地指出这个事态，这就是说，在这时我们超出对这个句子的思考，并且在一个新的意向行为中指涉我们已经思考过的句子的事态。不过这就造成了事态的形式转化。“克拉科夫，古代波兰的首都，座落在维斯杜拉河畔”或“沃洛迪约夫斯基老爷一下子就打败了哥萨克英雄波亨”这两个句子都具有一种意向事态，其中的语词以及这些词的功能从材料和形式上确定了这个事态，它不可能由其他词如此精确和明晰地确定和展开。但是我们可以为相应的事态命名，我们说第一个句子确定“克拉科夫的位置，古代波兰的首都，在维斯杜拉河畔”，第二个句子“哥萨克英雄波亨被沃洛迪约夫斯基老爷的一次搏击打败了。”从而每一个事态都名称化了。对象的形式被附加在事态的形式上并且掩盖甚至破坏了它原来的断言结构。在独立于这些句子的现实世界中是否存在或曾经存在一些事态，就象这些纯粹意向事态那样，这是无关宏旨的。因为我们的研究不处理现实世界中过去或现在的事实，而只是处理由句子意向性地投射的东西。这并不排除这样的可能性：相同的句子可以作为具有陈述功能的判断使用，因此它们指涉实质上相同的实在事实，并保持它们的合理或不合理的存在。但是，这并不影响纯粹意向性句子关联物的存在和形式，后者完全以句子意义和句子的意向性功能为基础。在文学的艺术作品中，我们只对句子的纯粹意向性关联物，特别是事态发生兴趣。在任何文学作品中都有着和陈述同样多的事态。在正常的阅读中我们随着句子投射事态的同样顺序而了解它们①。因为句子的次序和它们的相互联系

①当然，如果我们愿意的话我们就可以按照完全不同的顺序来读这些句子，例如从后向前倒着读。然而，作品在一定程度上要求按照句子在本文中出现的顺序来读。

是同一的。然而同时，句子意义往往确定完全不同的互相联系和不同的事态的次序。在若干连续的句子中，对一个事物的描述投射一个相应的事态群，所有这些事态都同时属于一个并且是同一个事物，并且根据作品描绘的世界中的事件而形成因果联系或互相跟随。每一个事态都从不同的角度或在不同的环境中揭示这个事物。当我们在阅读过程中熟悉了这些事态时，我们就获得了这个事物特性的更加精确的知识或者经历了这个事物的命运①。但是在有些事态中不是一个而是有若干事物参与其中。于是这个事态就构成一个完整的客观情境。从一系列这样的情境中我们就了解了许多事物——它们处于各种各样的互相联系之中——的命运。这样，在阅读过程中，一个包括事物、人物、现象、事件的自足的世界，一个有着自己的动力和情感氛围的世界就显现出来了。所有这些都是通过作品中所描绘的客体产生的。发挥描绘功能的正是意向事态。

但是为了从个别的意向事态进入到作品所描绘的世界，我们必须多次完成“客观化”活动（“objectification”）。它可以根据句子内容而采取若干形式中的一种。例如它所采取的

① 从托马斯·曼的《布登勃洛克一家》中选一个例子：“她的儿媳妇，伊丽莎白·布登勃洛克参议夫人，娘家姓克罗格，她笑的样子，可以说是继承克罗格一家人的传统，开始时嘴唇噗的一响，接着把下颚紧贴在胸前。正如克罗格家所有的人那样，她神态非常高雅，尽管她不能称作是一个美人，然而她那清亮的、抑扬有节的声音，娴静、安详而轻柔的动作，都能讨得每个人的欢心和信任。她的浅红色的头发在头顶上编成一个发髻，两边烫成松软的大鬈遮住耳朵，这和她那略带雀斑的嫩白的肤色非常相配。她的鼻子略嫌过长，口比较小；下嘴唇和下巴中间没有陷洼，这恐怕要算她五官中的一个特点了。她穿着一件短小的紧身坎肩，衣袖高高地鼓起，坎肩下面系着一条贴身的亮花薄绸裙子。从衣领里露出她那完美无瑕的颈脖来，脖子上系着一条穿着一串闪闪发光的钻石的缎带。”（见傅惟慈译《布登勃洛克一家》，人民文学出版社，1978年版）

形式可以来自下述事实，事态内容被置于一种由句子的主语（一个人或一个事物）所命名的对象的特征或条件的形式结构之中。当我们读“沃洛迪约夫斯基老爷一下子就打败了哥萨克英雄波亨”[1]这个句子时，我们可以只进行若干可能的客观化中的一种，只在头脑中记住“沃洛迪约夫斯基老爷，战胜波亨的人。”以后这样被描绘的人就属于小说描绘的世界了。然而，客观化同样可以采取这样的形式：“波亨，被沃洛迪约夫斯基老爷打败的人。”最后它还可以确定沃洛迪约夫斯基老爷战胜波亨这一事实。人们在阅读时不必把这些明确地说出来。在阅读时，客观化可以在简单的想象活动中不自觉地完成，所以我们把沃洛迪约夫斯基老爷看成战胜波亨的人，而没有明确意识到在所描绘的对象中发生的形式变化。然而，变化发生了；只要在后面又提到他，沃洛迪约夫斯基老爷就带着这个特殊的特征出现在我们“眼前”。

在这个简单的例子中，客观化的过程并没有遇到什么特殊的困难。然而，在实际的文学作品中，我们往往遇到非常复杂的本文。要正确而详尽无遗地完成这些本文的现实化是一个相当困难的任务，在草率的阅读时我们很少花费这样的力气。它几乎总是以一种非常粗略的方式进行并且不能贯穿到底，所以有一种特殊的潜能依附于它。下述几点应当注意。

首先，在一个并且是同一个句群中，甚至在同一个句子中，客观化可以以非常多样的方式进行，就象我们在刚才引用的例子中看到的那样。在我们的例子中，客观化以事态为基础至少可以在三个方向上完成。在特定的阅读中，读者根据自己的兴趣只选择其中一个客观化的方向。其他客观化的方向也可

① 显克微支：《火与剑》。

以考虑，或者同时都考虑或者只考虑其中几个。对于大多数句子来说，尤其是那些或多或少比较复杂的句子，可能的或可允许的客观化的方向与方式的数量当然要大得多，从而读者或多或少充分地实现了客观化。任何读者，尤其是在一次阅读中，都不可能穷尽可允许的客观化的方向和方式的全部丰富性；相反，他只会考虑很少几种可能性。读者在多大程度上实现这些可能性取决于许多因素，目前无法对它们一一评价。首先，读者如何在主观上实现客观化就不是完全清楚的。它是一种明确进行的理智活动呢，还是一种直觉过程？或者是某种不自觉地自动地发生的行为？还是一种通过阅读的特殊知识积淀，以再现客体为基础的综合解决？所有这些客观化的方式似乎都同样是可能的。运用其中的哪一种，取决于读者的能力以及他被本文推进的状态，所以在很大的程度上取决于来自本文的特殊性的启示。我们也可以问，在什么程度上客观化吸引了或者能够吸引读者，特别是，在阅读过程中它是否能够不中断阅读而完成，或者它是否要求特别注意，以致它只能在中断阅读或者读完之后，在对读过的东西进行反思的一个特殊阶段中才能开始。后两种客观化方式似乎是同样可能的，而且常常在读者对文学作品的批判研究中实现。它们构成对作品的知识的一个特殊阶段，这个阶段大大超过了在一般阅读中发生的认识。我们以后将讨论这个问题。

当然，客观化也可以在阅读本身的过程中实现；然而，这样一来它在有效性和范围方面就要受到必要的限制，如果阅读过程没有受到严重影响的话。在许多可能的客观化的方向和方式中——它们通常是不自觉地完成的（尽管它也适用于读者充分意识到的客观化！）——在每次阅读中，只有那些特殊选择

的可能性能够实现。如果我们还要考虑其他可能性，那么阅读就必然要中断或重新开始，这就包含着损害作品的危险。一部并且是同一部作品可能的现实化的范围在不同的阅读和不同的读者中有着显著的变化。所以，一部并且是同一部本文可以导致以不同方式客观化的客体，从而使所描绘的世界呈现出不同的面貌。这种区别首先表现在这个世界不同的形式结构中。某些事态停留在未客观化的形式中，而其他一些则已发生形式的变化并从而揭示出某些事物或事件的多样性构成，它们中的绝大多数只参与属于句子的事态，也就是说它们构成直接的句子关联物。尽管这些差异具有纯粹形式的性质，但对作品的审美理解来说，或对它在这种理解中所采取的形式来说，却不是毫无意义的。因为作品的客体层次就是这样以不同的审美价值质素——根据被描绘的世界主要表现为动态的还是静态的——呈现给读者的。如果这个世界包含大量的事件，这些事件，一方面可以停留在它们原来未经客观化的形式中；于是所描绘的世界就更多地具有动态性质。另一方面，过程可以被理解为一种特殊的客体，于是所有的东西作为已经完成的现实化似乎都凝滞了。所以，作品客观化的方式在作品的具体化和确定它的审美有效性方面起着重要的作用。

文学作品中所描绘的客体（人物、事物、过程、事件）一般并不是永远不变的，而且通常不是在一个时间阶段里或在一种状态里描绘的，而是往往有着曲折的命运，参与各种事件，有时候发生相当大的变化。所有这些都表现在一个事态群中，它在各个连续的阶段中描绘同一个对象。所以，客观化的终点并不是在某一存在阶段中构成对象；相反，在每一个新事件之后，在对象每一次转化之后，它都重新实现或者至少是可以重

新实现。个别对象不仅由于得到一个又一个的新属性而丰富了，它们也失去了许多属性而且后来似乎成了和以前具有的确定性不同的对象。它们也经常同被描绘世界中的其他客体建立联系和关系，解除了以前一直约束着它的关系。这个事件的整体——所有东西都参与其中——就是在事态中描绘并且在阅读中经历了这样或那样的客观化。所以，它们被理解为在所描绘的世界中“客观”地呈现并在那里发生的东西，它们的总体构成了这个独一无二的世界。对个别句子和句子序列纯粹消极的理解不可能完成这个任务。只有通过积极的阅读，我们才能使所有这些变化在一定程度上固定在所描绘的世界中并且成为它的所有对象和事件的见证。

作为客观化过程的结果，再现客体层次在一定程度上获得对于意群层次的独立性。首先它提供了一种和句子排列顺序不同的次序。涉及一个特定的人及其命运的句子可以在完全不同于被描绘世界中的事件的次序的次序出现在本文之中。涉及一个对象或客观情境的一个并且是同一个阶段的全部丰富多样的句子，可以从各个方面描绘它的各种细节，也可以在不同的时间透视中描绘它，但这些句子可以分散在作品的各个部分。然而，描绘同一客体的句子是分散的这一事实并不影响相应客体的次序和客观关系①。被描绘世界中纯粹客观的秩序在“客观

①对此我们可以提供许多例证，不仅从小说中而且从戏剧作品中，我没有必要详尽地一一罗列。参见福克纳的《押沙龙，押沙龙！》或易卜生的《罗斯莫庄园》，在这部戏剧中，戏已经演到第五幕，而情节却按照自己的逻辑发展，许多在多年以前发生的事件只有到了“现在”才揭示出来。现代小说发展了一种特殊的叙述技巧，使用这种技巧，同一件事可以在和它“实际”发生的时间次序完全不同的时间次序中讲若干次。我们在下一章还要更详尽地阐发这一点。

化”中第一次揭示出来。

为了使描绘世界获得它的独立性，读者必须完成一种综合的客观化，把各个句子投射的各种细节聚集起来并结合成一个整体。这种综合的客观化并非把一个一个的事实加起来，而是使它们成为一体。通过事实与细节的交织，我们把握住一个一体化的事态或对象的形象。与此相关，读者的客体化活动也在一定程度上独立于他对各个连续的句子的理解。说得更精确一些：新的综合理解和被描绘世界中客体的构成活动都建立在理解各个句子的基础上。在这些活动中，由个别句子提供的材料被用来构成客体层次。于是读者就从句子序列的次序中以及属于它们的事态中脱离出来，而且也从分裂的个别事实进入到一个复合事态。作品本身的结构要求读者实现这种独立性，如果他要理解客体层次的话。只有当读者在阅读过程中能够从按步就班地理解句子上升到总体理解时，才能达到对被描绘世界的客观化和正确理解。然而，这又给我们带来了新问题，我们以后再来研究这些问题（见第十六节）。

只有通过综合的客观化，再现客体才对读者呈现出它们自己的拟实在性。这个拟实在性有它自己的面貌，它自己的命运和它自己的动力。只有在这样客观化之后，读者才能目睹那些事件和客体，它们在某种程度上是他通过理解句子和进行客观化活动重构的。一旦成为一个目击者，他就会重新认识这些客体，它们仿佛只是放在他面前，他从它们得到“印象”；于是他以审美态度理解它们并以相应的情感对它们的审美相关特征作出反应，特别是“对价值的反应”——用希尔德布兰德（D. von Hidebrand）的贴切的措词来说。这时认识的接受活动和对描绘的现实进行意向投射的创造活动独特地互相结合起来。

就在他了解了句子意义的同时，读者在综合的现实化的过程中，意向性地重构了属于意义的对象。在这种重构之后，他对它们进行再认识——作为他面前的完成的对象并且常常在这种认识中意向性地改变它们。在一种审美的接受态度中，他对它们形成一个印象并感知到它们的价值。读者的审美理解和审美态度取决于对文学的艺术作品的认识活动以及其他活动；关于后者我们很快就会谈到①。

所有这些都超越了对个别句子意义纯粹消极的理解，不仅要求读者具有一种特殊的能动性，而且要具备各种必须适应文学的艺术作品的特殊结构的能力。没有这种能力以及没有适当的综合客观化的能力，就不能构成作品中所描绘的客体世界。正因为这个原因，读者对这个世界就没有直接认识并同它进行审美交流。所以有一些读者虽然从字面上理解了本文，但仍然不知道他们面对的是一个什么样的描绘世界。他们的审美反应或者根本没有实现，或者同作品揭示的世界根本不相适应。

一般说来，综合客观化过程是一种比较困难的活动，它的成功完成一方面取决于读者的能力和智力，另一方面取决于意群层次的结构。如果这个层次的许多句子或句群太复杂、晦涩、模糊，那么甚至对于最有修养的读者来说，客观化也会遇到显著的，有时候是不可克服的困难。在这种情况下，客观化对他的洞察力、他的敏感，以及把分散的细节一体化为一个意向性关联整体的能力提出过分高的要求，使他没法成功地完成它。我们都知道要准确地忠实地重构一部科学或哲学著作所描绘的世

①正如我们将会看到的那样，这样做并不会从限定这些多样的活动的过程中排除掉审美态度。

界，有时要花费多么大的精力。比在文学的艺术作品中忠实地理解作品所描绘的世界甚至还要困难，因为这里的问题是要重构独特的客体，它们往往具有一些特殊的属性，几乎不可能用日常语言来确定它们。所以它通常要构成一个由事物、人物、过程和事件（它们处于各种相互联系之中）构成的丰富复杂的整体。综合的积极的阅读使读者在客观化再现客体时要容易一些，因为在这种阅读中对象不是分离的实体，而是一个并且是同一个世界的构成成份。这个世界的秩序，对它作为整体的理解、发现其中展开的事件和过程的主要趋向，把自己融化在渗透所有事件的空灵的氛围中——所有这些都要求读者进行综合时要付出极大的努力和高度的注意与能力，以致我们经常（即使不是在阅读的所有阶段）不能完成我们的任务。

第十一节　再现客体的具体化

我已经指出，如果要达到对作品的审美理解，读者在客观化再现客观的过程中往往要远远超出作品客体层次实际包含的东西。人们一定要至少在一定程度上、在作品本身的范围内“具体化”这些对象。让我们解释得更详细些。

文学作品，特别是文学的艺术作品，是一个图式化构成（见第四节观点7）。至少它的某些层次，尤其是客体层次，包含一系列“不定点”①。凡是不可能说（在作品句子的基础上）某个对象或客观情境是否具有某种特征的地方，我们就发

① 关于这个问题参见《文学的艺术作品》第三十八节。

现存在着一个这样的不定点。例如，如果《布登勃洛克一家》中没有提到布登勃洛克参议的眼睛的颜色（我没有核查），那么他在这方面就是完全未确定的。通过语境以及他是一个人并且没有丧失眼睛这一事实，我们不言自明地知道他的眼睛具有某种颜色，但我们不知道是哪一种颜色。还有许多类似的例子。我把再现客体没有被本文特别确定的方面或成份叫做“不定点”。文学作品描绘的每一个对象、人物、事件等等，都包含着许多不定点，特别是对人和事物的遭遇的描绘。一般说来作品中描绘的人物的生活都要持续一段完整的时间，但它没有明确地表示出来，所以这些人物变化的特征就是不确定的。我们通过本文只知道这个人在这段时间里存在着，但是关于这个人干了些什么或经历了哪些事情本文却没有说。然而因为再现客体层次中的每个东西都是完全由语义层次确定的（除了罕见的例子语词声音和发音的表现功能有助于确定），所以，我们作为读者，不仅不知道在这段时间里发生的事有哪些没有描绘，而且这些事件根本就是不确定的；它们既不是A，也不是非A。

不定点的出现不是偶然的、创作失误的结果。相反，在每一部文学的艺术作品中它都是必需的。不可能用有限的语词和句子在作品描绘的各个对象中明确而详尽无遗地建立无限多的确定点。有些确定点总是必然要消失的。人们会反对说，全部丰富多样的特性和事实可以由一个词或一个句子意向性地确定。所以特性和事实的数量不必和语词或句子的数量相等。其次，并非所有的东西都需要直接地确定，许多东西是作为本文明确地确定的东西的结果被间接地揭示出来的。然而，在第一种情况中，特性或事实的丰富多样性的确被指出来了，但并非

所有属于这个丰富多样性的要素（确定性，属性，条件等）都是在它们的个性化形式中被指出来的。所以，至少是这些要素的特殊细节还是不确定的。在本文中被表现的东西只能确定一个那些对象的不变的和必要的属性。例如，从朱利斯·凯撒是一个人这个事实得出的必然结论是他有全部“正常的”四肢。但是关于他，我们不能推断任何不必要的确定性；所以“人”这个概念中任何可变的东西都不确定的。我们不能推断他的腿有多长，他的嗓音有多高或听上去如何。如果这些东西没有在本文中特别指出，如果也没有提供其他可供我们推断的事实，那么，凯撒的身体特征（例如在莎士比亚的戏剧中）就是不确定的，并且在这部戏剧的客体层次中没有呈现出来。有很多理由可以说明，为什么对再现客体的细节尽可能多地明确指出来并不是一种明智的作法。在考虑艺术作品时，只有某些人物形象的特性和状态对于作品是重要的和有利的，而其他东西最好处于不确定状态或只是勾勒一个轮廓。人们可以近似地猜测出它们，但它们被有意保持为模糊的，所以不会有干扰影响，这样特别重要的特征才会更为突出。对不定点的选择，各个作品是不同的，而且可以构成任何既定作品的独特特征以及一般的文学风格或艺术风格的特征。所谓的文学类型在这方面也差别很大。例如我于1934——1935年在利沃夫完成的对抒情诗基本类型的研究表明，不定点的作用对抒情诗有很大的重要性。诗歌越是“纯粹”抒情的，对本文中明确陈述的东西的实际确定就越少（大致说来）；大部分东西都没有说出①。

①这里不可能更详细地阐述这个题目。对文学的艺术作品的各种类型的系统研究可以对不定点的作用以及明确确定的东西和不确定的东西之间的关系提供非常有趣的结果。

不定点在文学作品客体层次的出现允许两种可能的阅读。有时候读者企图使所有的不定点都保持着不确定状态，以便理解作品的特殊结构。但是我们通常以一种完全不同的方式来阅读文学作品。我们忽略了这些不定点，并且不自觉地在这些地方填补了许多确定性，本文并没有给它们提供合理依据。所以在阅读时我们在许多点上超出了本文而并没有明确意识到我们的所作所为。我们这样做，部分是因为受了本文暗示的影响，部分是受了一种自然倾向的影响，因为我们习惯于把具体的事物和人看作是完全确定的。这种填补的另一个原因是，文学作品描绘的客体一般都有现实的实体特征，所以在我们看来，它们就象真正的真实的个别客体那样明确地完全地确定的，这似乎是很自然的。以审美态度理解文学的艺术作品的倾向也是按照同样的方向来填补不定点的。当然，我们不能说在每一种审美态度中，都有一种主导、具体和完全确定的客体直接交流的倾向。甚至抽象的东西以及“不完整”的东西（近来被人们注意到）①也可以成为审美经验和审美评价的对象。然而，有许多作品唤起在最完全的形式中理解被描绘的现实（世界）的态度，所以至少消除了某些不定点。于是读者阅读“字里行间”并且补充了再现客体在本文中没有确定的许多方面，通过对句子特别是其中的名词的“超明确”的理解。我把这种补充确定叫做再现客体的具体化。在具体化中，读者进行着一种特殊的创造活动。他利用从许多可能的或可允许的要素中选择出来的要素（尽管所选择的要素从作品方面来说并不总是可能的），主动地借助于想象“填补”了许多不定点。一般说来，作出

① 参见吕蔡勒（H·Lützeler）在1964年阿姆斯特丹第五届国际美学会议上关于东方艺术不完整的演说。

“选择”在读者方面并没有一种自觉的，特别是系统阐述的意向。他只是使自己的想象摆脱羁绊，用一系列新要素来补充对象，以使它们看起来是完全确定的。当然，它们实际上仍然包含着许多不定点，但是已经得到确定的东西似乎转向读者，并且掩盖了确定状态中仍然存在的空隙。在具体情况中，这种活动如何发生取决于作品本身的特殊性，也取决于读者当时的状态和态度。所以，对同一部作品的具体化可以有重大的区别，甚至由同一个读者在不同的阅读中完成的具体化也是不同的。这种情况给正确地理解文学作品以及对文学的艺术作品忠实的审美理解带来了危险。我们在考虑对文学作品认识的客观性和恰当性时应当对它特别注意。在我们研究对科学著作的认识问题，以及讨论获得关于一个（文学的）审美对象的真实知识如何可能的时候，我们还会回来考虑这些最后的问题。

但是目前我们还是得考察文学作品中再现客体的具体化对于审美地理解文学的艺术作品的重要性——换言之，具体化在从简单的外审美（或“前审美”）的理解作品到审美理解的过渡中发挥了什么作用①。

1.除了例外的情况，文学的艺术作品根据其本文的构成，要求在填补不定点时要保持某种节制，对作品形成真正的审美理解取决于对作品中再现的客体进行恰如其分的具体化。

2.任何不定点都可以用好几种方式来填补并且仍然和作品的语义层次协调一致。例如，如果莎士比亚的《哈姆雷特》的本文没有指出这个丹麦王子的身高，或他的声音听起来如何，或者在和约里克的颅骨说话时采取的是什么态度，读者（或者

①当然，目前我们只能考虑这个问题的一些最起码的特点，因为只有在相当后面的地方我们才能分析审美经验。

剧中的演员，这又产生了它自己的特殊问题）能够以各种各式具体化哈姆雷特的形象，可以想象他被“完美地塑造出来”或者丰满了。哪一种具体化都不会同本文相冲突；它们不仅都是可能的，而且都是可允许的，只要这种填补是在一般的类型——它的个别事例是不确定的——的范围之内。不过，从具体化的作品的审美价值的角度看，并非所有“可允许”的具体化都是合乎需要的。在某种限度内，就作品描绘的人物的外在物质细节而言，这无宁是不相关的。但是许多不定点，例如有关人物的性格、感受力、思想和感情深度的不定点，可以不以任何方式填补，因为填补这些不定点对于所描绘的人物是极为重要的。一种填补方式会使作品失去光彩，使它变得平庸，而另一种可以给它以更大的深度，使它变得更有独创性，人们在戏剧的演出中经常注意到这种现象。演员通过他的行为具体化了他所扮演的角色，使它变得比人们从本文中想象的还要引人入胜和深刻。尽管这种“解释”可以完全限于本文所允许的范围内，但是它大大地限定了艺术作品（具体化的）的审美价值。所以，不同的具体化具有不同的价值，特别是各种填补不定点的方式把新的审美价值质素带进了作品所描绘的世界的层次。

3. 客体层次具体化的不同方式必然导致整个作品的多样的具体化。引入客体层次的审美价值质素能够在作品其他层次的审美相关性质中带来新的关系（和谐或者甚至是某种不和谐现象）。最后，作品审美价值的种类也会因此受到重大限定，这既有可能提高也有可能减损作品的价值。

4. 然而，具体化的方式也表明，在什么程度上一个作品的具体化是符合作家的艺术意向的“精神”的——它如何同它们接近以及如何从它们偏离。这两种具体化都同作品风格相适

合，相联系，同作品中实际呈现的东西相一致；否则作品就会由于某种具体化而丧失这种风格。对一部并且是同一部作品的这些“风格接近”的具体化仍然有若干变种，它们既可能有接近的价值，也可能有不同的价值。所以，从正确的忠实的具体化角度和从审美价值的角度看，完成具体化的方式都是相关的。对文学的艺术作品正当的审美理解和评价（见第五章）的问题，同对作品具体化的思考是密切相关的。通常，人们处理这些问题时就好象作品中没有不定点，好象没有进行过什么具体化似的。这些问题被错误地提出，所以它们的解决也不可能是正确的。只有在考虑了作品的具体化之后，我们才能正确地把握这些问题。另一方面，对作品具体化的考察又提出了其他问题，例如具体化的方式，它对于时代的文化氛围（它就在其中完成）的依赖性以及这种依赖性的限度。由此我们对一部并且是同一部文学作品的“生命”问题有了广泛的见解，尽管发生了种种变化，作品存在的延续性和同一性在作为历史过程的各个时代中保持下来了。

第十二节　图式化外观的现实化与具体化

文学的艺术作品中再现客体的客观化和具体化与至少是相当大数量的图式化外观的现实化和具体化是同时进行的。所以我们将要论述读者对文学的艺术作品最后这个层次的构成①。

①正如我在《文学的艺术作品》中已经指出的那样，我是在经过相当大的扩充的意义上使用‘外观’这个术语的，它不仅包括感性知觉主体所体验的所有外观，而且包括使真实的心理物理的个人的特性与结构显现出来的外观，不论它们是否在所谓的内在知觉或在对别人心理生活的理解中被体验到。

“外观”层次在文学的艺术作品中发挥着极其重要的作用，特别是对于在具体化中构成审美价值方面有着重要的作用。因此，在阅读过程中图式化外观的现实化和具体化发生的方式，对于文学的艺术作品的审美理解有着极大的重要性。此外，图式化外观比其他要素在更大程度上依赖于读者及其阅读方式。在作品本身中图式化外观只是处于潜在的待机状态；它们在作品中仅仅“包含在待机状态”中。当然，从纯粹理论上说，它们是借助于事态而归之于再现客体的。但是事态以及由事态描绘的客体的性质，只是在微不足道的程度上引出这些外观。读者通常通过作品中其他独立于事态的因素，特别是语音学层次的某些特征在一定程度上接受它们。这些图式化外观就是知觉主体在作品中所体验到的东西，它们要求主体方面有一个具体的知觉或至少是一个生动的再现活动，如果它们要被实际地、具体地体验到的话。只有在它们被具体地体验到时，它们才能发挥其真正的功能，即使被感知到的对象呈现出来。对于我们的问题来说，这就意味着下述情况。如果图式化外观在阅读中对于读者是实际存在的，从而属于作品的贮存，那么读者就必须发挥一种类似知觉的功能，因为作品中由事态再现的客体实际上是感知不到的。这个基本事实引起了下述观念，通过另一种非文学的途径使得以纯文学方式描绘的东西至少成为准可感知的（quasi—perceptible），例如利用戏剧和电影。如果这些对象不仅仅是在思想中意指，而是要呈现为可感知的现象，读者在阅读时就必须进行一种生动的再现。这就意味着读者必须在生动的再现的材料中创造性地体验直观外观，从而使再现客体直观地呈现出来，具有再现的外观。在致力于忠实地重构作品的所有层次和认识作品时，读者努力接受由作品提

供的暗示并准确地体验到作品“包含在待机状态”的那些外观。当他体验到这些外观，在想象的直观材料中把它们现实化以后，他就给相应的再现客体提供了直观的性质；在某种程度上他在“自己的想象”中看见它，所以它几乎是以其完整的形式显示给他。在这个意义上读者开始比较直接地同对象进行交流了。这些仅仅是体验到的（所以不是客观地意指的！）外观在阅读中发挥着一种作用。它们常常对作品的审美理解的过程，以及作品在具体化中采取的最终形式有着意义重大的影响。如果读者旨在（他理当如此！）重构作品并且在具体化中观照作品的真正形式，那么他就决不能随意进行图式化外观的现实化。因为事物和人物不应当仅仅由文学的艺术作品的语言手段意向性地投射；它们也应该通过适当选择的图式化外观呈现给读者。读者的作用就在于使自己适合于作品的暗示和指示，不是现实化他随意选择的什么外观，而是现实化由作品暗示的那些外观。当然，他决不会完全受作品本身的约束，但是如果他使自己完全脱离作品，不理睬作品描绘的世界本身要显示给人看的那些外观，那么他肯定偏离了作品，因而也就不可能正确地理解作品了。即使作品的具体化居然碰巧获得审美相关性质从而提高了审美价值，对作品的正确理解仍然是不可能的，有时侯甚至是更加错误的①。

但是，这不仅是客体的哪些图式化外观应当现实化的问题，而且是它们如何达到现实化的问题。在作品本身，只存在着图式化外观——某种先验图式在知觉的各种变化中保持着不变的结构。它们一旦被读者现实化，它们就在本身并且由于本

① 正如现代剧院中由于导演所作的革新使许多古典作品实际发生的变化那样。

身而变成具体的了。它们为具体材料所补充和完成，这种补充和完成的方式在很大程度上要取决于读者。他用同他的感受力，知觉习惯，他对某些性质和质的关系的偏爱相应的细节填补这个普遍外观的先验图式；在不同的读者中，这些细节是变化的或可以变化的。在这个过程中，他经常联系到他以往的经验并且按照他在生活过程中为自己构成的世界形象的图式化外观来想象作品所描绘的世界。当他在作品中遇到一个他在生活中从未见过的再现客体时，不知道它“看起来”是什么样子，他就试图以自己的方式想象它。有时候作品富于暗示性，读者在它的影响下成功地构成用它近似的图式化外观。然而有时候，他不是根据作品而是根据自己的幻想不自觉地构成捏造的虚构的图式化外观。有时候他完全失败了，不能唤起任何外观。他根本“看”不到再现的客体，只能以纯粹意义的方式把握它，从而失去与再现世界的半直接的联系。尽管如此，他的理解仍然是正确的，因为他在阅读中归于对象的正是能够由纯粹语言手段确定并在本文中指出的那些性质，而且仅仅是这些性质。只有在读者不能重构和现实化这些图式化外观，不能就其个性来理解对象，并且未能对作品的整体形成一个基本理解的情况下，这些重构的和现实化的外观才不得不借助于纯粹语言手段的确定，以使读者能够正确地把握对象。图式化外观的现实化和具体化在文学的艺术作品中通常是最不能充分展开的要素，也正是在这里，我们同作品内容的偏差比较说来是最大的。

为了把这一点讲得更清楚些，让我们从斯蒂芬·泽罗曼斯基（Stefen Zeromanski）的一部小说中选一段作为例证。在这段中所描绘的活动发生在巴黎，尽管这些句子并没有明确指

出这一点，但从上文可以知道。

他在街上徘徊着，找不到那条大街。他问一个行人，那人笑笑并指给他大街，原来它就在几步开外。他的腿不由分说就把他带到那里。数不清的霓虹灯五颜六色地闪耀着，黄的，深红的，绿的，蓝的，还有紫罗兰色的，耀眼的招牌，圆环和字母象玻璃渣子一样刺痛了他的眼睛。不知该干点儿什么好，他就信步走进一家拐角上的咖啡馆，要了一杯科涅克酒。

由于我们的读者可能不熟悉这本小说，因此也不知道在这个场景之前所发生的事件①，我们就不考虑这个人物的全部心理状态了，这一段中没有提到他的名字，这对于我们的目的来说也是无关宏旨的，我们只要注意对这条大街的片断描写以及对适当的图式化外观进行现实化的可能性就行了。从上文中人们知道这是一条巴黎的大街；但是在巴黎有许多大街，所以这一点本身还不足以确定这个场景的地点。红衣主教咖啡馆位于

①这里引录的这段文字同时也可以作为我们早些时候已经指出的一种现象的例证，即由其他前面的句子来限定句子意义的问题。如果这些前面的句子由于某种原因消失了（也许它们只是因为被省略了），那么读者就是完全在出现于句子中的语词以及它们的句法功能的基础上来理解现有的句子的。在这里，对这些句子的意义在语境中起着证实和限定作用的以前的句子的回响消失了。所以读者不知道它实际是在说谁，或者人物的心理状态实际是什么样的。读者只是感觉到现在已经认识了一个陌生人，并且发现，由于某种对他明显有很深影响的事情而使他处于焦躁不安的状态之中；但究竟发生了什么事，发生在生活的哪个范围（爱情、失败或其他）以及处于什么阶段——所有这一切都是未知的，并且读者也感受到它们是未知的，这明显是一个缺欠，但一旦了解了前面的本文，它就不再是缺点了。与此相关，这里所显现的外观也大大受到损害，并且实际上还原为仅仅视觉现象。

大街的一个角落，也没有告诉我们更多的东西，因为叫“红衣主教”的咖啡馆在巴黎有很多个。如果对巴黎有所了解，读者可能就会栩栩如生地“想象”巴黎大街上灯火通明的夜晚。随着他的阅读，五彩缤纷的霓虹灯就会在他眼前闪耀，一个转瞬即逝、光照如昼的街道夜景就立即对他现实化了。如果读者恰好熟悉那个咖啡馆的内部情景，那么它的景象接着就会浮现在他面前；如果不熟悉，那么浮现在读者想象中的某个巴黎咖啡馆的内部景象就是一幅昏暗的、充满了桌子和人的、按透视法缩小了的画面。也许在读者面前会闪现出一个大而明亮的咖啡馆的窗口，他会“看见”摆在人行道上的桌子和椅子，然后他就会看到咖啡馆内部大致的情景，也许读者看见那个愁眉苦脸的陌生人在等他要的科涅克酒。其他读者也许会听到坐在咖啡馆里的人嘈杂的谈话声或者柜台旁碰杯的声音，尽管本文根本没有提到这些；不过，听觉现象的出现是非常可能的，如果读者生动地想象一个大城市的咖啡馆的话。

以上述例子中我们看到由本文暗示的外观可以以许多方式现实化，并且它们具体化的方式可以有各种各样的变化。如果读者更为关心的是人物的心理状态，那么人物所处的真实环境的外在可感方面也许根本不会对他呈现。这是更有可能的，因为这里对街道和咖啡馆的全部描写都带有次要的和辅助的特征，而那个陌生人的心理状态才是主要的描写对象。

当然，人们可以引证许多本文，其中的景物描写能够以更大的力量和生动性使读者产生视觉外观。在波兰小说中，亨利克·显克微支的作品提供了一个典型的例证。这里可以比较一下乌苏斯在塞库斯和公牛搏斗的场面。在非常生动的视觉外观之后，听觉现象突然打破一直笼罩着塞库斯的寂静，在这个最

惊心动魄的时刻，乌苏斯折断了公牛的脖子①。在所有这些例子中，较之那些在这方面毫无生气的作品，读者在更大的程度上被本文吸引住了。他处在强加于他的各种外观的力量之下；他越是对它们屈服，作品所描绘的世界就越生动、越鲜明、越丰满地向他呈现出来。

然而，我们不应当认为只要作品本文描绘了事物的某些图式化外观，于是这些生动的丰富多彩的外观就可以把自己强加于读者。相反，这些图式化外观也许会成为读者也许根本不能直观地把握的对象。在我们的例子中是被体验到的而不是客体化事物和人物的外观，发挥着使事物呈现出来的功能，当然，这只有在语词和句子的意义把读者的注意引向作品描绘的事物和人物的时候，以及在仅仅提到某些可感性质和事物外观的名称就立即导致相应的图式化外观强加给读者的时候才是可能的。于是他看见了事物，听见由对象发出的声音。我们也不应当认为本文以一丝不苟的精确性描述事物可感属性的那些部分能够以更大的力量把现实化的外观强加给读者。正相反，对客观情境的一个特征的暗示就能够使读者产生这整个情境或其中的

① 参见约瑟夫康拉德（Joseph Conrad）：《吉姆爷》中的下述场景：“吉姆向两边船舷踱来踱去。这么广漠的寂寞里，他的脚步声自己听起来很响亮，好象是繁星发生的回响。他的眼睛向水平线溜，如饥似渴地凝视着那永远走不到的境地，而且也看不见前途的影子。海上唯一的影子是烟囱里密密地喷出的黑烟的影子，那黑烟象是一根巨大的飘带，它的末端总在大气里溶化。两个马来人，静默地，几乎是不动弹地，各在舵轮的一边把舵。舵轮的钢缘偶然有一段闪光，那是给罗盘针箱射出的椭圆形光圈照到了。有时一只手在灯光照到的部分出现，黑手指抓着舵轮周围转动的把柄，随又放开了。轮链在轮轴凹线里轧轧地大响起来。吉姆看一下罗盘……”（引自梁遇春、袁家骅译《吉姆爷》，人民文学出版社1983年版，第13—14页）。

人物和事物的一个生动的外观。上述乌苏斯和公牛搏斗的场面就可以作为例证。在某一个时候人们甚至能听到从仆人手中的火把上掉下来的炭渣的声音：整个塞库斯如此安静。塞库斯的视觉外观坐满观众的看台、竞技场等等，和火炬摇曳的火光的外观相结合，整个竞技场深深的寂静的“外观”和炭渣掉下来轻微的声音形成对照。就在这片寂静中人们突然听到牛脖子折断的爆裂声。

各种外观以如此之大的暗示力量强加给读者的作品比起那些其外观以一种理想的方式被确定并且和被描绘事物互相联系，但却没有强加给读者的作品来更为忠实地重构了外观层次。有些作品的图式化外观的直观要素（在丰富的感觉经验的领域中保持待机状态）极为丰富，如果读者不能正确地对待这些丰富多样的图式化外观，他就会错误地重构这些作品。读者往往是片面的；例如，他们有现实化视觉外观却没有现实化听觉和触觉外观。每当需要现实化来自丰富的感觉领域的外观，尤其是来自心理经验领域的外观时，这个任务常常超出读者的想象能力。他于是突出地现实化了一个感觉领域的外观而完全忽略了其他感觉领域的外观。所以就不可能揭示作品基本的审美相关性质，对作品的审美理解就是不完全的并且是不恰当的。

通过现实化的外观作品所描绘的事物具有了更大的造型性和鲜明性，它们变得更生动更具体，读者似乎进入了同它们的直接交流 但是在阅读中现实化的外观不仅使作品再现客体的直观外观更强烈更丰富，它们还把一些特殊的审美价值因素（例如装饰因素）带到作品中来。对这些因素的选择常常同作品或其某一部分的主要情调密切相联或者同一种形而上学性质密切相联。一种特殊的形而上学性质的出现构成了作品的顶点

并且在阅读中对作品的审美具体化发挥着重要的作用。

由于读者可以用多种方式现实化和具体化作品的图式化外观，所以对一部并且是同一部作品的审美理解可以通过截然不同的方式来完成。所以，只有某些审美理解能够以真正恰如其分的形式同作品相吻合，甚至那些忠实于作品的审美具体化在这方面也互不雷同，并且可以使非常多样的审美价值性质，以及多样的审美价值呈现出来。这里我们又同下述事实发生冲突，即读者（有时甚至是具有高度修养和感受力的批评家）在对同一部文学的艺术作品的评价上不可能一致。这个问题我们留待将来再讨论。

读者现实化的外观几乎从来没有形成一个完整的连续统一体，而是往往使它们分别出现；他们只是时不时地加给读者并被他或多或少生动地体验到。在这些图式化外观分别出现的地方，它们的内容就固定化了。在阅读时，读者往往形成某些框框，即图式化外观的某些固定形式，他利用这些来帮助自己保持对象的存在。不是根据环境从各个不同的外观想象描绘的人物，我们常常总是在同一些外观之中来想象他，而没有注意这个人在时间中变化了的属性。例如，在一部小说中一个特殊的人物生活了很长时间，所以他显然变老了或应当变老。但是尽管如此，读者一而再、再而三地以同样的方式想象这个人，即在已经变成框框的外观之中想象他。一个特殊城市街道的外观也是如此，尽管作品是从许多方面来描写它的，读者总是从同一个角度来想象它。在这里存在着一个会引起对文学的艺术作品进行不恰当的审美理解的原因，这是一个纯粹主观条件的原因，但是对揭示或掩盖作品本身的审美相关性质有其影响。

以上论述足以使我们确信，就这方面而言文学的艺术作品

是可以从非常多样的途径来接受的。

第十三节　理解作为诗歌作品的文学的艺术作品的特殊性

在解决理解所有层次和部分互相联系的整体的文学的艺术作品问题之前，我必须再次涉及理解两个语言层次的问题，因为在文学的艺术作品，特别是诗歌作品中还有着一些特殊问题需要解决。

我已经指出，在文学的艺术作品中，那些具有判断句形式和陈述句的外在特征的句子，仅仅是一些拟判断，如果不想误解艺术作品（顺便说一句，天真的读者常常干这种事）的话，就应当这样来阅读和理解这些句子，如果文学的艺术作品中作为拟判断的判断句在外在形式上和真正的判断没有区别，就象一般文学语言中常见的那样，那么我们怎么知道应该以这样的方式来读诗歌作品或小说呢①？

① 凯特·汉伯格尔在她的《文学的逻辑》（斯图加特1957年版）中对我提出这个问题。在这本书中她的意见是，必须取消关于拟判断的理论，因为它们没有任何外在的、形式的区别，或者是因为我没有指出任何区别。因此她为文学的艺术作品中的判断句引进了另一名称，在我看来，这并没有带来什么实质性的变化。她力图找到一种德语过去时的特殊形式，以便精确地区别拟判断与真正的判断句。我不是德语专家，必须把这个问题留给那些知道德语动词是否确有这样一种过去时的人来解决。但是在我看来，从纯粹词法学角度说，在凯特·汉伯格尔所指出的过去时的形式与德语动词其他过去时形式之间没有什么特殊的区别。如果有的话，这种区别也只有在不是用于判断的情况下才存在。这样使用过去时的结果就是句子没有发挥“正常的”陈述功能；反之，它的功能发生了一种特殊的变化，我相信我所谓的拟判断中就存在着这种情况。但这样一来凯特·汉伯格尔提出的问题就仍然有待于解决，即读者为什么恰好以这种方式使用动词以便理解文学的艺术作品。参见《文学的艺术作品》我同凯特·汉伯格尔商榷的部分。

众所周知，在逻辑学中[1]常常引进一种特殊的符号，论断符号，它把真正的判断（如逻辑学家所言，体系的论题）同那些不是论题而只是肯定陈述（或者用迈农的术语，“假定”）的句子区别开。但是这种符号没有进入到日常口语或文学语言来。即使拟判断引进了这样一个符号，如果读者没有从他的经验中已经知道拟判断的特殊限定的话，他也只知道他应当把文学作品的这些陈述句既不读为断言也不是纯粹的肯定陈述。但他是如何按另外一种功能来理解它们的呢？

诗人是不用这些特殊符号的。尽管如此，我相信文学的艺术作品的语言中仍然有某些手段使读者预先倾向于把这些陈述句读为拟判断。我在这里集中考虑外在手段，象一部作品的标题或副标题（例如，《魔山》：一部小说）。艺术语言本身的形式使读者脱离了把陈述句读为判断的一般态度并促使他采取另一种态度。在我看来语言中有许多这样的手段；但是如果我们要详尽地探讨这个问题的全部丰富内容的话，就会使我们离题太远了。所以我只限于指出几个要点。

我所提到的手段在句子的语音学模式和语义形式中都能找到。就语音学材料说，这主要是一个选择语词的事情，这些词的意义、短语形式和构成使它们同日常用语（我们在我们这个共同的真实世界中用来同其他人办理实际事情）以及科学语言相区别，不仅因为它们是不同寻常的和古怪的，而且首先因为它们似乎是不恰当的。例如，在适用“单纯的”、“简单的”词之处而使用了“崇高的”、“伟大的”词时，就是这样。在现实生活中，后者不仅完全不适合于客观情境而且会把我们的

① 伯特兰·罗素在他与怀特海合著的《数学原理》中做了这件事。

注意从这个情境转移开。所以，它们似乎是不合适的，没用的，可笑的。句子的语调和日常语言的旋律或句子旋律不同，特殊的节奏也似乎在提醒读者注意，语言不是用来进行一般交流的，它的目的也不在于共同的现实世界，而显然在于发挥另一种功能①。例如，我们读一下从雷纳·玛利亚·里尔克的《科尼特·克里斯托弗·里尔克的爱与死》中摘录的一段：

> 它开始时犹如一席欢筵，后来变成了一个节宴，谁也不知道这是因为什么。烈焰熊熊，人声鼎沸；在觥筹交错的火光酒色中，响起了乱哄哄的歌声。最后，在节宴达到高潮时，舞会开始了。他们全被卷了进去。大厅里的气氛激昂高涨，人们彼此结识着，选择着，然后分手，接着又碰到一起；在狂喜中陶醉，被灿烂的光华眩目，那些遍体温暖的女人们所穿的衣服带来了阵阵夏日的微风。在深色的美酒和万紫千红的玫瑰花中，这一时刻涌入了夜的梦中。

即使我们不把这段本文作为里尔克诗作的其他部分的延续而是把它作为一个独立的本文来看待，我们也立即注意到，这不是对发生在某一真实的时间地点的真实宴会的简单报告。例如，谁会把这种东西当作一个真实的聚会的报道刊登在报纸上呢？它是散文，但不是现实语言的散文。这里使用的非常特殊的节奏、旋律甚至韵脚，人们在现实语言中是决不会使用的，因为它们是无用的、不实际的。任何人如果要给我们一个关于实际事件的报道，都肯定不会用这些节奏、这种句子结构以及

①这种现象并不是在所有文学的艺术作品中都出现，在十九世纪末的自然主义戏剧（例如易卜生的戏剧）中就肯定不会出现。但是还有其他方法使读者不去注意现实世界和真正的判断（参见《文学的艺术作品》作为附录的那篇论述舞台剧中语言功能的文章）。

这些韵脚。在这样一篇作品中出现的语音现象明显具有一个超出简单地传达信息的目的。此外，它们还发挥着其他的功能，一方面是那些仿佛在艺术作品本身的领域中完成的功能，另一方面是旨在使读者获得作品特殊效果的功能。在作品中它们具有为那些被说出的东西创造一种特殊的情感氛围的功能。它们使所描绘的宴会具有一种情感特征，这个宴会当然还可以用其他方式来描写，但决不会直观地呈现出来。在作品语言中使用这些语音现象就是为了使被描绘事件的情感特征对读者显现出来并以某种方式影响他。如果只是为了提供一个关于实际事件的报道，完全可以用一种更朴素更直接的方式。上述语音现象还可用来唤发读者的一种情感，使他摆脱在实际生活中通常采取的态度，促使他采取一种新的经验方式，这种经验方式不仅仅是一种情感，而且也是用情感的方式来看待和把握那些在日常生活中虽然也会出现但我们往往注意不到的性质。

上述语言的特殊性已经使读者注意到他所读的不是一篇关于客观事实的报道，但所用的语词的意义也会使读者注意到他面对的不是事实。如果在一篇事实报道中，许多词的意义是不恰当的，那么这些词就不是按其字面意义而是按比喻意义使用的；它们显然被用来意向性地指示某种东西，和它们在日常语言中的用法有所不同。如果按字面意义来理解它们，那我们读的就是一些不正确的、可笑的陈述。谁会认真地相信"从酒杯和火光中响起了乱哄哄的"歌声或者它们究竟能否"乱哄哄"地响起？谁又会认真地相信尺度会变得"成熟"或者在大厅里会有什么"汹涌的波涛"？如果所有这些都按其字面意义来理解，并且看作是一个严肃的报道，那么我们就不得不说我们看到的是一个难以置信的谎言，我们决不可能认真对待它。所以

使用这些不合宜的、不正确的词组的目的不是为了报道一个客观事件，因为事实报道的唯一目的就是使读者相信报道的每一件事情都确实发生过。很明显，里尔克创作的本文有一个完全不同的目的，如果它也是“合乎情理的”、要求认真对待的话，它不是一组真实的陈述，而是一种通过展现少许突出特征以使我们能够最直观地把握一个人类事件的语言构成。

所以，尽管里尔克本文中的句子有着事实陈述的外在形式，尽管没有一个人工符号否定它们的这种特征，它们仍然不能当作判断句来阅读；否则，它们就会变得非常可笑。但是我们应当把它们仅仅读为一些“假定”（在迈农的意义上），它们被完全剥夺了陈述功能，因而是纯粹“中性的”吗？这也不正确，因为所用的语词、它们的声音、语音学构造，以及它们特殊的“朦胧的”意义显然有一种目的，不仅仅是使我们能够理解某种意群，就象我们学习一种外国语仅仅为了理解它们一样。这里的目的显然是为了使读者置于某种心境中，这种心境当然有着很强的情感色彩，但决不会强到使他真正的痛苦或幸福。这种心境使读者可以在一种以情感观赏和赞叹的赏识的态度在用语言投射的事件的意象中找到快乐。实际发生的事情并不重要，重要的只是那向我们展开的东西——带着它可能具有的任何色彩、声音、运动甚至明显的情感——而不管它是一个幻象还是现实，一切都显得富有魅力。这不只是理解某个意群的问题，而且是理解和体验某些非常特殊地、直观地呈现出来的价值性质和价值的问题，这种价值和某些句子的真假毫不相干。具有特殊语音材料的意群在它们的朦胧的双重的意义中投射出一种直观材料，它渗透着为特殊语音材料所感染的性质，使读者能够理解那种质的各种价值——它作为必然现象从这种

直观材料中产生。这就是为什么一方面本文中的陈述句具有拟判断的特征，另一方面它们有着拟判断的特征。这些句子对读者有一种暗示力量，使他相信在意象中显现出来的这样一个事物是“可能的”，同时又不认为这些句子确实是正确的，同真实事实相符合的。他也知道这些句子具有这种特征，上述艺术手段使得他可能接受这些句子。

但这要以读者正确地理解这些句子特殊的朦胧或虚幻的意义为前提。语词意义是“朦胧的”，从而句子意义也是“朦胧的”。它恐怕决不会是“字面”意义；这就是说，在“从酒杯和火光中响起了乱哄哄的歌声”这个句子中，不能按照通常的意义来理解“酒杯和火光乱哄哄地响”。但是这个词组也不能完全丧失其字面意义。通过它的存在和读者对它的理解，字面意义就会指向某种别的东西，它本身只是“类似于”语词原先所指的东西。同时，必须明确指出，真正重要的正是这个类似的另一物，语词的字面意义在语境中开始成为朦胧的，所以这整个词组仅仅成为一个指示那没有直接指出的另一物的特殊手段。但是一个词组的字面意义并不穷尽于指示这个另一相似物或类似物。这种指示以这样一种方式发生，“酒杯”和“火光”及“乱哄哄地响”（它们是玻璃的特性）的图式化外观没有消失而是仅仅作为直观外表服务于没有直接指出的歌唱的听觉特征。与此相似，当里尔克提到“大厅里的汹涌波涛”时，我们看到的不是真正的“汹涌波涛”，就象我们在海滩可以看见的那样，而是大厅中跳舞的人们具有类似特点的动作。我们在这里实际上看到的特殊动作没有直接指出来，而是以纯粹概念的方式确定的，所以它不是以纯粹的真正的形式呈现给读者的，尽管读者在最后的效果中确实有一种感觉他在意向着它。这种

同舞蹈动作相适应的特征在某种程度上呈现出“汹涌波涛”(为这个词组的字面意义所暗示）的直观特征；正是字面意义通过词组意义的特殊朦胧性使它呈现出来的。所以两种意义，字面意义和比喻地使用的“实际”意义（这是我们真正关心的）都有自己的功能，对于构成作品中所描绘的事件都起着必不可少的作用。

在过去几年中，特别是在英语世界的美学著作中，人们关于“隐喻”发表了不少意见。在这里我不准备详尽地探索隐喻的特殊性质和功能，这属于对文学的艺术作品的一般理论更广泛的描述，不是我们当前的任务。我们所关心的仅限于指出，理解文学的艺术作品的意群层次或语言的特殊性质。这种理解与理解科学著作，或者那种只提供现实事态信息的本文（例如报纸新闻）有着本质的区别。首先，在科学著作或事实报道中我们看到的是发挥一般陈述功能的真正的判断；而我们这里是拟判断。其次，在文学的艺术作品中我们对意群的思维和阅读事实报道和科学著作时的思维完全不同。在后一类文学（即报道、科学著作）作品中我们毫不含糊地思考语词意义和句子意义，这些意义不是在隐喻的意义上，而只是语词在语言中真正的意义上使用的。任何“朦胧性”和任何对于在科学著作中实际处理的东西的间接的“双线条的”意向活动，在这里都是没有立足之地的。“实际”意义是被直接地和以“单线条的”方式理解和意向的。但是在文学的艺术作品中（语言的“隐喻”特色出现了）直接的、单线条的理解就没有立足之地了。语词“字面的”但又隐喻地使用的意义在文学的艺术作品中当然需要理解，但它只是思考伴随着它的另一个意义的手段。如果这个另外的意义是我们的意向实际追求的，或者它的意向和字面

意义的意向一同实现了的话，这个另外的意义就使我们直接面对着那隐喻的、仅仅暗示出来的东西。但是这个另外的意义仅仅是被隐喻地使用的意义引申和暗示出来的，而不是在它们真正的内容中来思考的。这就构成一种伴随着文学的艺术作品两个语言层次的意义的特殊思维活动。这种伴随的思维活动对于语词和句子意义的意向来说是典型地朦胧的、双线条的，但不能认为它的目的就是为了弄清楚诗歌“实际上”是关于什么的。诗歌的“真实”内容是通过隐喻的方式曲折地确定的，说得更准确一些，只能以这种方式来确定和意向。这种“朦胧的”理解或伴随着诗歌艺术作品语言的思想具有其特殊的困难，读者并不总是能够克服这些困难，特别是在第一次阅读时。因为在所用的并且必须首先理解的语词“背后”，必须寻找另一种意义，并且不是随便什么意义，而是一种非常特殊的意义。另外的意义当然由隐喻地使用的词或词组对读者暗示出来，但通常并没有足够的明晰或必要的力量使他能够毫不费力地找到语词背后的“实际”意义，从而以充分的能动性展开这个意义同时又不失去字面意义和停止思考它。读者很容易在这个任务面前失败，并且可能以各种方式失败。最坏的方式就是或者读者完全没有注意到隐喻地使用的“非实际”意义暗指的意义，或者虽然注意到了但却按照和诗歌实际意义相反的方向来解释它，从而失去了诗歌“实际”意向的意义。这与其说是不理解作品不如说是误解了它。另一个不同的危险是，理解了“实际的”终极意义，但同时最初用来达到“实际”意义的手段，即非实际的隐喻的意义却完全消失了；其结果是非实际的意义无法再发挥其帮助读者对被理解的东西进行直观的功能了，所以诗不是以朦胧的、双线条的方式来理解的，而是转化为一种

纯粹概念的“理智的”构成①。这样一来，诗歌的性质就完全从视野中消失了，在这种情况下，这部作品是否仍然可以理解为艺术作品也成为问题了②。有时候文学学者就犯这种错误，他们想告诉读者比如说一首抒情诗的“内容”，于是把它变成一个哲学定理或把它解释为诗人恋爱经验的报告。这是“艺术阐释学”的核心观点之一，也是它的主要危险之一，埃米尔·斯泰格尔曾经讲到这个问题（见《对艺术的解释》），但是他在那篇导论性文章中关于这一点没有讲出多少东西，而他这篇文章是想要确定这种艺术的性质的③。“阐释学”的真正问题——对于一部并且是同一部艺术作品可能有许多种解释，它们

①我们可以提出疑问，在用朴素的日常语言写作的自然主义戏剧或当代小说（例如易卜生的剧本，托马斯·曼的《布登勃洛克一家》或左拉的小说）中是否仍然保留着情节和句子意义的这种朦胧闪烁的特点？这应当就具体作品来详加研究。如果证明它没有，那就必须寻找其他的艺术手段，这些手段决定了即使在这些文学的艺术作品中也没有真正的判断而只有拟判断。应当指出这些作品中使用的最不起眼的措词也仅仅是对人们日常言谈方式的模仿（如果比较一下小说的艺术散文和实际交谈的录音我们就很容易接受这一点）。但是这样一来我们就必须考虑一部作品中大组成部分（例如章或幕）的构造的特点是否并没有显示出作品整体仍然是意向性艺术，而不仅仅是事实报道，从而直接表明作品中的句子并不同超越作品的真实事实相联系，而只是同一种借助于它们所模仿的“现实”相联系，这些句子也是模糊的：它们显然假设它们同一种真正的现实相联系，但仅仅确定一种意向性的、“描绘的”世界。它只是模仿了一种真正的现实。即使在这种情况下读者也必须正确对待陈述句的“迷离闪烁”的这个特殊例子。

②当然，这是一个复杂的问题，我们只有在考察了一些其他问题（例如可能出现的审美相关性质，它们构成作品的审美价值）之后才能解答，所以只能留待以后解决。

③参见埃米尔·斯泰格尔：《对艺术的解释》（苏黎世1955年版）第9—33页。

来源于对语言两个层次的不同理解，它们中的许多在本文限定的范围内都是可允许的——斯泰格尔根本就没有接触到。

但是我只有在以后才能在批判的认识论中，特别是在批判的美学中才能深入研究关于“正确的”和“不正确的”理解文学的艺术作品（特别是抒情诗）的问题。目前我们主要的任务只是对阅读时发生的现象作一描述性分析，以便一方面指出在阅读文学的艺术作品时所发生的活动的特殊性质，另一方面为进一步考察准备材料。

第十三节 作品中所有层次结合为一个整体以及对作品观念的理解

我们已经以初步的形式描述了复杂的但又密切相联的主体活动，读者通过这些活动了解了作品的所有层次并且形成了它的一个特殊的具体化。当然，我们还没有考虑那些一方面来自文学作品的准时间结构，另一方面来自阅读作品必要的时间过程的复杂情况。我们将在以后研究这个问题。

我们已经看到，我们是在若干种不同的活动中了解文学作品的，所有这些活动都必须同时进行。这些活动相互联系的结果是，作品的各个层次（我们以这种方式了解它们）不是孤立的构成，而是从一开始就在各种或多或少的密切联系中显现出来①。尽管活动的种类和数量很多，同时进行这些活动是理解，尤其是审美地理解整个作品必不可少的第一步。这有两个

①这种联系有多么密切取决于作品的各种特性。但是在阅读过程中理解作品的方式对于这种联系对读者显得多么密切是有影响的。以后还要研究这个问题。

原因。首先，所有层次并没有因为它们的异质性而互相排斥，而是作为同一个整体的构成部分而互相适应和调节。这样一个整体是（如人们经常说但并不十分正确的）有机地构成的。它并不是互不联系的各层次松散的堆积，相反它比这种堆积要丰富得多，其次，虽然文学作品是由若干前后相续的部分构成的（见第二章），它也不是一系列松散地连接起来的，互不联系的构成，而是由互相影响，互相确定的若干部分和阶段构成的，共同构成一个内在联系的整体，或者只有在这个整体内才能区别的。这两方面都为理解作为整体的作品提出了新的困难，这些困难中有许多使我们在一次连贯的阅读中无法对整体形成最终的理解。我首先研究第一组困难。

即使了解了作品的每一个别层次，对于理解它的整体也是不够的。根据我们企图在其图式化形式中以前审美态度来理解作品本身，还是企图根据它所包含的审美价值，把它视为在审美具体化中的审美经验的对象，为了形成对作品整体的理解所必须进行的活动是有所不同的。只有在以后，我才能分析在这里具有重要意义的区别。目前我只限于粗线条地描述构成这两种对文学的艺术作品的认识方式的基础的活动或功能的轮廓，尽管在每一种方式中它们都受到一定的限定。

不过，我首先得至少简单地说明文学的艺术作品所谓的有机结构。

艺术作品的这种“有机”结构早已经是陈词滥调了，在那些受活力论，格式塔理论以及狄尔泰影响的圈子里鼓吹得尤其卖力。但是就我所知，还没有一个人详尽地解释过在这种语境中使用的“有机体”或“有机结构”概念，或者是曾经指出文学的艺术作品的各个要素中的哪些特性导致了这样一个“有机结

构”。关于第二个问题（即有机结构），我将援引我在《文学的艺术作品》一书中关于这个问题所作的论述①。所以，我仅扼要地阐述第一个问题（即有机体）。

当我们面对的不是一个由基本上互不相干的要素松散地连接起来的集合体，而是一个“有机体”时，我们观察到什么？在这种联系中似乎有许多不同的特性都是决定性的。我将在这里指出其中几个。

1 一个“有机体”不仅仅是存在着，而且有一种或者应当有一种特殊的主要功能，它的各个器官所具有的各种其他功能都从属于这个主要功能。有机体的这个主要的或基本的功能就在于保持个体的生命，同时，在这个个体生命中种的生存才成为可能，在这种联系中个体生命的后代构成了种的延续。从属于并且服务于这个基本功能的是营养功能，特别是获得营养的功能，调节消化和排泄得以实现的条件的功能，中枢神经系统的各种功能，后者首先在于向生命体传递外在环境的必不可少的信息以及使它能够对环境作用于有机体的各种刺激作出各种反应。属于有机体本质的独特特征是各种功能的分等级存在，这些功能互相适应，以各种方式互相依存，最后都从属于一个主要功能。实现这个主要功能就构成它的存在和“确定性”的“意义”。

2.有机体功能的分等级次序系统和同它们相适应的有机体结构是紧密联系的。每一个有机体都是一个器官系统，它的形

① 在《文学的艺术作品》波兰文第一版出版十年后，我在《关于世界存在的论争》一书中详尽地讨论了“整体”问题,我还特别分析了一个“有机整体”的形式。然而必须指出，对艺术作品我们只能在比喻的意义上使用“有机体”概念，所以文学的艺术作品中一个“有机结构”的形式在许多方面和一个真正意义上的有机体（例如生物）的形式是不同的。

式使它们能够实现有机体个别的、从属的（辅助的）功能。但是，主要功能不是由各个器官完成的，而只能由整个有机体来完成。各个器官互相确定、互相补充功能，帮助其他器官实现它们的功能。一个器官的功能过强或过弱都会干扰其他器官的功能。这种干扰或者可以补偿，或者就会导致某种损伤，首先是对受其影响的器官的损伤。但是各器官的协作是如此广泛，如果损伤不过分严重的话，一个器官的损伤或反常功能就可以由其他器官的协作所补偿。这就是所谓生命机体的“自我调节”。但是，如果对器官功能的干扰或者对结构的破坏过分严重，不可能由自我调节得到恢复的话，那么这就会影响其他器官的功能和形式，并且严重干扰甚至破坏有机体各功能的平衡。但是，只要对器官的干扰和损伤仍然能够克服，每一个东西都在运转而没有瓦解，那么有机体各功能就会呈现出一种显著的平衡状态，这是有机结构的本质特征以及各器官功能相互适应的结果。没有一个有机体的器官是自足的，所以一旦离开有机体就死亡了。它也不能从有机体的整体中分离出来，除非它是一个“双重器官”，例如肺，或者是一个人工替换的器官。这似乎同下述事实相矛盾：在实验中，许多器官都从生命机体中分离出来，但仍然能持续存在一段时间，甚至继续发挥其功能。人们在这里忘记了，这些取出的器官马上就被移植到一个经过适当选择的环境中，这个环境使它们得以继续生存并发挥其功能①。在有机体中也没有什么器官或要素是完全孤立

①但是人们都知道，如果这个新环境是一个异己的生命有机体——例如移植肾的手术——的话，这种实验大多数以失败告终，因为新机体觉得这个器官是“异己的”并极力要排斥它。只有重新调节接受机体才会减轻机体的这种反抗并且可能使它获得新的平衡。我们无需关心这个过程的详情。

的，从而其形式和功能完全独立于有机体的其他要素。但是器官在功能上似乎的确是互相区别的，所以它们一般不受其他器官的功能的干扰，只要后者的影响保持在“正常”限度以内。在有机体的各器官中存在着一种等级次序，这不仅仅指它们的功能互相向上地或向下地排列以及它们对有机体的功能有着或大或小的重要性，而且表示一个器官的影响范围比另一个器官的要大。所以，它的功能的干扰或停止对其他器官有着更为广泛的和危害性更大的影响。

3.尽管各个有机体的命运根据它们生存的环境而变化，但是在所有有机体中仍然显示出一个生命的典型过程：随着发展和形成阶段的是成熟阶段，然后是衰老和没落阶段。所以，生命的有限似乎不是偶然的，而是有机体发挥其功能的自然结果，即一系列特殊器官损耗的结果，这些器官不能积极地发挥它们的功能而是减损它们的效力，并且渐渐地减弱了有机体抵抗生存竞争的一股力量。我不认为自己有资格判断关于“生命力”自然衰退的论调是否合理或者判断关于有机体结构及其功能的目的论或纯粹因果概念是否正确。这些问题的解答对我所感兴趣的问题是没有任何重要性的。

对于有机体本质的系统分析来说，上面几点意见无疑是不充分的①，但它们对我们的目的却正合适。很明显，有机体概念只能在比喻的意义上和近似地运用于文学的技术作品以及一般艺术作品。当然，作品不是一个生命机体而且也没有实体的

①这是关于有机体的一般理论的主要任务。自从我写作本书以来（1935—36年），关于这个题目已经发表了许多广泛的研究成果。但它们全都超出了对于我们是重要的问题的范围。

自主性存在。它的存在和形式都归功于作家意识的创造活动和其他活动。然而，它仍然具有某些典型特征，使我们把它看作同有机体类似的东西，特别是在下述几个方面。

1.首先，我们必须考虑文学的艺术作品的各个层次基本的异质性。它们的确定性明显地可以互相适应，然而没有一个层次的存在和确定性能够独立于其他层次，正象在有机体中各器官分等级存在一样，有些器官较多地有些器官较少地依赖于其他器官，所以在文学的艺术作品中也有这样一个层次，它在所有的层次中最少依赖其他层次：意群层次。但是甚至这个层次也不能完全独立于语音构成层次；在它的各种相对确定性中它要依赖再现客体层次，尽管后者的存在是由语义层次而来的。在文学作品中各个层次在结构和功能上有一种互相联系，同有机体的各个器官的互相影响相类似。不过，这在文学作品中不象在有机体中那么明显，因为文学作品作为一个完成的构成是不变的。同生命机体最鲜明的对照是，前者的存在方式在于展开其内在过程，在文学的艺术作品中就没有变动和过程。作品的各层次和各部分都不是进行着某种特殊活动的器官。一个层次或一个要素对其他层次的影响仅仅表现在后者对前者的实体依存性，以及作品整体中各种要素的共同存在是某些相对确定性的基础这一点上。只有当我们从作品本身（孤立来看的图式化构成）过渡到它的具体化（它是在积极的阅读过程中重构的），我们才能把它看成是一个展开的过程，作品及其具体化的各个因素在这个过程中开始呈现出生命的外观、效果和功能。某些要素对其他要素发挥功能，同时具体化的艺术作品具有一种主要功能。然而，就作品本身而言，说作品的某些要素对其他要素以及对整个作品的“作用”要更准确一些。当然，

作品的具体化（或具体化的作品）及其要素只有在它的构成，或者至少是它的构成已经完成之后才能发挥适当的功能。正因为如此，我在前面描述的读者的活动（它导致作品特殊层次的构成）不可能再现作品（哪怕在个别阶段中）的整体性。我们必须让作品要素的特殊功能展开，以使作品能显出它的“有机的”面貌。

2.作品各层次和各部分的多样“功能”构成第二个因素，使我们可以看到作品及其具体化和有机体之间的相似性。在这方面不只是它们的异质性发挥着重要作用，而且还有它们的互相适应性的及它们从属于主要功能的程度——这是由一种特殊的文学个性在其具体化中实现的。在作家（顺便说一句,他并不总是成功地实现它）的创造性意向中，每一部文学的艺术作品都发挥一种只适合它本身的特殊的主要功能。它只是潜在地在一定程度上发挥这种功能，这种功能在适当的现实化中成为现实的。所以文学的艺术作品非常近似有机体，因为它们都有一种基本功能。艺术作品不是某种仅仅存在着的东西，而且它的存在也有一种“意义”，一种“确定性”。

除了极端的形式主义者可能例外，所有的文学批评家似乎都意识到这一点。但是关于文学作品发挥或应当发挥的是什么功能，以及这个功能的结果是什么，这些问题从来没有一致的意见或令人满意的阐明。相反，在这个问题上，流行的是一种即使不是完全错误的也是非常片面的见解。当然，一部特殊的个别艺术作品（例如，《哈姆雷特》、一首抒情诗或一部小说）发挥什么主要功能，这是文学研究的任务之一。当然，很少有人以令人满意的方式提出过这个任务，更不用说解决它了。然而，对于我们来说重要的只是一般问题。如果我们承认

有一种主要功能适合于所有文学的艺术作品①，我们就必须确定这个主要功能的一般类型。对第二个问题的解释，当前流行的概念有着很大的分歧。这部分地同下述事实相联系，有些文学作品自以为是文学的艺术作品而实际上却不是；部分地同另一个事实相联系，一部并且是同一部文学作品事实上可以以各种方式具体化，而并非所有具体化都适合于实现文学的艺术作品的基本文学功能②。

关于文学的艺术作品的主要功能，我们发现主要有两种不同的概念。⑴作品的主要功能被认为在于表现作家（诗人）的精神、思想，他的心理构成，他对现实的态度，还有他的个人世界观等等。⑵文学的艺术作品被认为是表现一个“观念”。这两个概念通常都有一种不是纯粹理论的特征，它们仿佛被用来作为应当如何理解、解释，甚至阅读文学的艺术作品的指南。二十世纪文学研究的历史在这方面提供了很多例证。这是非常重要的，因为有理由认为第一个概念是错误的而第二个至少是模糊的。第二个概念通常被错误地解释了。但是经过适当的解释，它可以看作是正确的。

Aa1。毫无疑问，每一部文学的艺术作品都和人类活动的

①艺术作品尤其是文学的艺术作品具有一种特定的主要功能，这似乎属于艺术作品的本质或它的观念。如果一个实体的形成排除了这样一个主要功能或其实现的可能性，那么这种情况从一开始就把这个实体排除在艺术作品的范围之外。即使并非每个人都清楚地意识到这一点。

② 所以我们在这里不得不再一次强调，一部文学的艺术作品有一种适宜的或现实的具体化,因为还有一些“不适宜的”具体化，在某种意义上它们是“错误的”。这里所说的意义以及文学的艺术作品的具体化为什么是“适宜的”、“正确的”而不是“错误的”，必须显现出什么特征，这是以后研究的问题（见第五章）。

所有其他产品一样，显示出一系列特性或要素，它们在作品中的出现不仅同它的创造者的一般特征，而且同他的心理构成的特征和他的个人心理生活处于或多或少的功能依存关系中。例如，这一点适用于作品语言的某些独特性，它使用的特殊措词，特殊的句子结构，再现客体的独特特征与组合，描绘的方式以及它们得以呈现出来的图式化外观的选择等等。所有这些都有助于理解作家在创作时发生的心理现象或者他作为心理机体的许多特征。所以，在我们研究文学的艺术作品时，我们可以利用作品所有这些特征来发现作者的这个或那个特点。所有这些我们借助于作品可以得到的关于作者的信息（但不是必须得到，就象不可反抗地强加给我们似的），总是以作品的内容为基础而且常常是从作品的其他部分中特意挑选出来的。它所关心的东西不包含在作品本身，所以更不在它的具体化之中①。即使文学作品可以用于求知目的的说法是正确的，但是认为它的目的就在于发挥这种求知功能也是不正确的。如果有人认为艺术作品具有这样一个永恒的确定性作为它的本质的一部分，因为它能够被我们用于这个目的，他就象那些认为古希腊的战车主要是为了给古典语言学家提供有关古希腊的生活和心理特征的知识而设计的人一样，犯了同样可笑的错误。许多文学学者利用文学作品获得关于作者或多或少可能的知识这

①这是一个非常微不足道的事实。若不是人们总是认为作者存在于他的作品中，构成它的基本形式，或至少在他的作品中得到具体的显现，本来是没有任何理由突出它，尤其是在本书中（所有那些把文学的艺术作品降低为仅仅是作者的“表现”的论点，我都认为是根本错误的；但我不可能在这里详细讨论这个问题。附带说一句，在本书的波文版出版时，这种艺术表现理论仍然很时髦。今天在我写德文版时〔1966年〕，这种理论的势头已经大大减弱了）。

一事实，恰好证明他们还没有意识到自己的真正任务。我们不必因为指出他们的主要兴趣是作者的性格特征而指责他们。当然每个学者都有权研究他所感兴趣的东西和在他看来是重要的东西，从而享受其研究成果。我的指责根本不是针对这一点的。我所关心的只是，我所说的这些学者相信他们是在研究文学的艺术作品，而实际上他们是在研究个性心理学，通常他们在这个领域没有足够的训练并且没有运用恰当的研究方法。整个这一学术潮流的主要误解就在这里。它的支持者没有注意到这个事实，如果要用文学作品作为获得关于作者的知识的手段，就必须用一种特殊方式来阅读作品，而这种方式同作品的本质是根本不相称的。他们对待文学作品就仿佛它是作者的日记，一种给读者的特殊的信件，在这些文件中，作者企图以一种与其说是艺术的不如说是人为的方式把他的命运告诉读者。要做这样的事情，作者是太聪明了，所以不能直接地讲述自己；他总是以某些“意象”为遁词间接地讲述自己；所以可以使读者领悟关于他的真理——那是他不敢直接说出的。当然，有时候也会出现一个作者的实际表白，例如奥斯卡·王尔德的回忆录，它们也具有艺术价值从而也属于“文学”的领域。但是，这些都是非常特殊的例子，而且我们立即就认出它们是自我表白。甚至那些最纯粹的抒情诗（它们可以证明与作者的个别经验密切相联）也仍然不是作为自我表白创作的，不是关于作者本人的材料，所以也不能以这样的方式来阅读。即使一首情诗最初是作为致情人的特殊信件而写的，而她也是这样读的，但一旦把它仅仅作为一首诗，把它本身作为一部艺术作品来读，它的这种功能就消失了。当作者把它编入诗集出版以后，它的这种功能同样也要丧失。所以当读者把读这首诗作为了解

作者的手段时，他感到自己是个心理学家而不是文学接受者。他把它当作心理学文献而不是当作艺术作品来读，忽略了它特有的主要文学功能。

Aa2。当我们说文学的艺术作品的主要功能在于“表现”一个“观念”时，这究竟是什么意思呢？我们已经说过，人们是以非常不同的方式来理解它的。我们最经常碰到的意见是，文学的艺术作品表现一种主张、一种“真理”。这个论断通常被理解为一个关于某个在现实世界中存在，或者由于某种原因应当存在或发生的事物的命题。所以许多文学学者或者企图从作品本文中抽绎出这个主张——例如，引证作品中描绘的某个人物说的话或者作者本人说的句子——或者致力于在本文的基础上构造出这样一个主张来。在这两种情况中，这个主张都被归之于作者本人并且是作为他的意见表达出来的。学者们在这样做时没有注意到，这些手段不仅错误地理解了作品本文，在本文中这些主张（判断）甚至根本没有出现过，而且把这些意见强加给作者，它们和他的思想往往是水火不相容的。当这样一个主张认为在现实世界中存在着一个事实时，人们往往开始同作者争论这个主张的真理性。另一方面，当这个主张具有公理、纲领、准则的形式时，人们往往会指责作者在提出这样一个纲领，这样一种“意识形态”时，犯有这样那样的错误。

实际上有许多文学作品经常被认为是“文献”，并且是“爱争论的”；这就是说，它们包含一些陈述，目的是为了说服读者相信，在独立于作品的现实世界中存在着或者应当存在这个或那个事实。这似乎有利于上述关于文学作品中的“观念”的概念。有些作品的客体层次包含一些虚构的环境，它们以这样的方式选择和表现出来，能够迫使读者相信一个独立于

作品存在的现实，于是它的争论效果就更加隐蔽和间接了。所以人们就期待所有的文学作品都具有这个目的，人们甚至要求它们包含这样的目的；许多作品因为没有表现出这样一个“目的”的迹象而受到批评。

许多国家文学发展的环境也助长了形成文学的艺术作品的这个概念。例如，波兰文学就是如此，无论在浪漫主义时代还是在所谓的华沙实证主义（Warsaw positivism）时代——在这漫长的岁月里波兰是民族没有独立的国家。在那时，文学被认为具有各种功能，这些功能同它作为一种特殊的艺术根本不相称，并且只有当它是真正的艺术作品时才能成功地发挥这些功能。但是即使在那个时候，它们的艺术方面也没有成为次要的东西，只不过人们没有用一种同它们的艺术性相称的方式来鉴赏它们。后来出现了斯坦尼斯拉夫·普列泽别采夫斯基（Stanislaw Przybyszewski）以及十九世纪最后十年打着“为艺术而艺术”旗号的所谓青年波兰文学（Young Polish literature），才使气氛有所转变，使文学恢复了艺术的品格。这就证明，那种把文学的艺术作品的“观念”当作作品表现的真实陈述的概念，是明显站不住脚的。

另外，我们还必须注意下述情况。从许多文学作品具有一个“目的”（甚至在它们仍然是真正文学的艺术作品时）这一事实，不能必然推论出所有真正文学的艺术作品都有这样一个目的，而且我们应当用这样的观点来构想它们。这只是表明许多作者利用他们的作品来达到艺术之外的目的，并且也许还让作品来适应这个目的。但是，甚至最有意义的个人或社会目的都不能使非艺术作品转变成艺术作品，或者赋予它们本身所没有的艺术价值。当我们高度评价一部作品时，尽管它可能有这

样那样的“目的”，但我们这样做不是因为它可能包含着什么社会的或伦理的价值，而是因为它包含着特殊的艺术或审美价值，或者它使这些价值在它的具体化中呈现出来。这在过去时代的艺术作品中尤其明显，这些“目的”早就变成完全不相干的东西了，只能干扰而不能促进对具体化的作品的审美理解，如果我们在阅读中毕竟还注意到它的话。但是如果它的出现对作品结构没有消极效果，没有使对作品的审美理解更加困难，那么它就没有抹杀作品的艺术价值特征。只有在这种指况下我们才能理解作品特有的主要功能，同艺术作品相称的功能。

所以，如果上述文学的艺术作品主要功能的概念是正确的，就必须用一种完全不同的方式来理解被认为是由艺术作品“表现”的“观念”。不过首先要谈一谈由艺术作品“表现”的这个“观念”的措词问题。它似乎是不正确的，因为它假定这个“观念”不属于文学的艺术作品，不包含在作品中，而只是作为一个同作品相异的结构，作为某个第二对象，由作品“表现”或“冥想”的。且不管作品实际上是否“表现”了什么同它本身有差异的东西，我们必须首先考虑是否有什么东西，我们可以把它设想为在作品本身中的，或者在由作品确定的本质上属于作品的东西中的文学的艺术作品的“观念”。如果有这样一个在作品中的观念，那么在对作品的正确理解中就会遇到这个观念，或者在作品本身或者在适当的具体化中。只有把这个特殊因素完全弄清楚以后，我们才能完全理解作品。在这方面还有许多问题要讨论。

首先，文学的艺术作品真正的基本功能在于使对作品持正确态度的读者能够构成一个审美对象，它属于作品所容许的若干审美对象之一，并且能够产生一种同作品相适应的审美价

值。如果作品要实现它的最高目的，那么它的各要素和特性的功能都要从属于这个主要功能。在任何情况下，它们都从属于这个主要功能的实现，并且以积极或消极的方式确定它所采取的方式。所有其他功能——（文学的艺术作品在一个社会的文化的特别是道德的氛围中可能发挥的功能，且不管它对个别读者具有积极的还是消极的道德效果）——都是第二性的和非文学的艺术作品所特有的，无论它们在其他方面可能有多么重大的意义，以及它们能在艺术的和审美的价值之外为作品增添多少新的积极或消极价值。文学的艺术作品以及一般说来任何艺术作品，只要涉及到它们作为艺术作品的根本特性，都不能用来实现这些其他功能；如果它不发挥这些功能，这不是什么缺点。另一方面，如果它不发挥它真正的主要功能，那么它就不能完成它的确定的任务，从而作为艺术作品它是有缺陷的，即使它仍然属于“文学”。它只能自以为是一部艺术作品，但本质上已经不是了，至少它只是一部“坏”的艺术作品。

我在这里提出的见解很可能被贬为“观念自由的唯美主义”①。这就是说，在波兰和国外流行的观点都认为，只要你把文学的艺术作品所有道德的、社会的、政治的倾向都视为完全不是必需的，同艺术作品没有任何共同之处，你就是承认在艺术作品中除了“纯粹技巧”外没有任何其他东西。但是这种观点同事实真相是颠倒的，这种观点的出现是由于不能发现实际意义上的文学的艺术作品的观念并从概念上确定它，由于一种错误的、在任何情况下都不恰当的关于文学对象及其价值的

①在写作本书德文版期间，我读了爱丁尼·古尔森（Etienne H·Gilson）的《美的艺术》（巴黎1963年版）。这本书和我提出的观点完全一致。如果吉尔森被指责为“观念自由的唯美主义”的话，他恐怕会大吃一惊的。

概念。人们往往对审美价值视而不见，企图否认它们的存在，把它们相对化，或者把它们“还原”为其他价值。我们一旦克服了这些毛病，哪怕只是在初步的形式中，我们就会发现我所采取的“观念自由的唯美主义”立场，远远不是只把文学的艺术作品视为一连串的技术手段而否定一切“内容”，象人们经常说的那样。但是这首先意味着我们必须研究审美经验和审美对象。

这里只能以非常一般的方式来确定同艺术作品的本质相称的，实际意义上的文学的艺术作品的“观念”。它对每一部艺术作品都是完全不同的，它在任何特定作品中具有什么内容，只有在对具体艺术作品及其可能的和相称的审美具体化进行一种特殊的分析的（尽管最终是综合的）考察的基础之上，才能阐明并从概念上加以确定。

但是我们可以提供下述一般见解。文学的艺术作品的“观念”是一个既可以在作品中具体地呈现也可以通过作品而呈现的、互相调节的、“可以证实的”、综合的、本质的审美价值质素集。审美价值质素导致了某种审美价值的直观构成，这种价值以文学的艺术作品本身为基础，在其内在的统一性中构成一个整体。至少在伟大的和真正的艺术作品中，这个整体是不可重复的、“独特的”、不可模仿的。它在同作品相适合的审美具体化中向读者呈现，但这并不是说，这样它的完全独特的性质就被实际理解了①。这个审美价值质素集（它的价值在直观中达到顶点）赋予具体化的艺术作品以明显的结构上的“有机”统一性。在这个审美价值质素集中起作用的性质（特别是

① 还有许多其他的可能的事态必须加以分析。

审美价值性质）根据作品各层次的变化而变化。在结构完美和真正有价值的艺术作品中，这些性质中存在着一种等级，它表现出自己的秩序。只有某些性质（也许只有一种）是质的整体的结晶的核心，而其他性质或者作为主要价值的基础，或者在某种程度上为这种价值作铺垫。它们仿佛是一种伴奏，以便核心性质，最终构成的价值（它自身确定其质）能够以更清晰、更明确的方式具体地呈现出来，并且最大限度地实现其效果。然而，文学的艺术作品有各个类型；在那些真正伟大的杰作中，每部作品都构成（如果我们可以这样说）它自己的特殊的不可重复的“类型”。所以我们不能一般地预先地说，这个“结晶核心”的哪些特殊的价值性质构成个别艺术作品的价值核心。例如，在有些作品中具有审美价值的情感性质构成质的综合整体的价值核心，这些性质出现于作品所描绘的世界的人与人之间的情境中，或者刻画一个陷入悲剧冲突的人物性格，或者表现在一种形而上学性质的形式中①。于是读者可以直接地直观它们，但不仅是通过对某些人与人之间的情境的描绘；因为读者也可以通过描绘方式直观它们，通过在语词声音和更高级的语音现象中选择适当的性质，通过句子和句子序列结构的动力，通过特别选择的图式化外观（再现客体通过它们呈现）来直观它们。但是在有些作品中所描绘的时间透视的动力的特殊因素，或者作品本身各部分排列的时间结构，构成这个审美价值核心；有些作品的审美价值核心首先建立在韵文的特殊性质之中，等等。现在，文学的艺术作品整体的这个具有确定性质的审美价值核心也可以在更为狭义的意义上设想为它的

①关于形而上学性质，参见《文学的艺术作品》第48—50节。

“观念”。

如果作品的结构非常完美，那么它很可能在它的具体化中只有一个这样的结晶核心。从而补充的审美相关性质都从属于这个核心的构成。作品的各要素（它的一个层次或阶段）或它的特殊结构因素发挥着各种功能，它们一起揭示艺术作品的“观念”（狭义的）并且通过相关的性质补充或完善它，通过这些功能就产生了一个所有审美相关性质的本质的和谐。但是也可能有些文学的艺术作品（以及一般艺术作品）能具有若干个这样的“结晶核心”，它们无法和谐一致，因此也无法形成统一的整体。这样的作品就缺乏只有一个价值核心的艺术作品那种内在的整体性。这并不是说这样的作品就毫无价值；因为即使艺术作品的形式没有形成严格的统一体，也可以包含一种特殊的魅力，它积极地体现了作品的特殊性。但是这样就不能说这部作品有一个统一的观念。最后，也有些文学作品没有“观念”，因为它的审美价值性质是否形成了和谐的本质的内在联系，还没有一个直观的证据，尽管在它们的内容中存在着可能构成一个“观念”的各种因素。所以作品的全部内容就是各种个别的特征和母题（它们本身可能有审美价值）组成的集合体；但是作品没有显示出“有机”结构，所以在某种意义上它是分裂的。它不能发挥文学的艺术作品的主要功能。

按照这些粗略的观点，说读者的活动（它构成或重构作品的各个层次）还不足以理解作品的整体，这是什么意思呢？首先，它表明它们不足以揭示上述作品“观念”的意义。只有在作品中，或者说得更准确一些，在同作品相适合的具体化（我们以后还会回到这个问题上来）中发现了这个“观念”，读者才能最终揭示作品的“有机”结构。为了这个目的，读者在阅

读中必须注意或了解包含在作品中的辅助功能，并让它们通过一种适当的态度展开。我说要“注意”和“了解”作品要素和因素的这些从属功能，因为不是要把它们作为研究的对象，而只是在阅读中使它们现实化，从而利用它们揭示作品内在的“观念”。只有在这个时候作品整体最终的、特殊的、独特的和简单的价值性质才会直接呈现出一种独特的不可重复的不可模仿的个性。

除了作品本身必须满足的条件之外，如果这个“观念”要在这个条件中出现的话（这个问题属于文学的艺术作品的理论，所以这里不能考察），读者还必须满足某些条件，如果作品的“观念”要以一种具体的方式显现自己的话。他不仅对作品及其具体化中出现的各种性质，尤其是审美相关性质具有一种感受力，开放性和敏感性，他还必须作出一种特殊的努力，这种努力对于作品构成的审美价值的终极性质的情感理解和知觉是必不可少的。这种努力还可以形成对若干协作的、和谐的审美相关性质（终极性质就建立在它们的基础上）的本质关系的知觉。对作品“观念”的揭示还要求读者（他已经要进行以上描述的种种活动了）除了所有这些活动之外还要进行另一种特殊的活动。他必须以综合的方式利用“已经了解的”所有审美相关性质，以便直观地揭示由它们构成的“观念”和具体化的艺术作品自我呈现的审美价值，以使审美经验在最终观照这个“观念”时达到它的顶点。为了感受和发现艺术作品中（如果它是一个真正的艺术作品）独特的和不可重复的东西，没有“原型”的东西，需要有一定的天赋。这种东西也不能单凭语言向别人传授，除非我们从语言过渡到对审美价值质素集的特殊知觉，对作品审美价值最终构成的形式的审视。所以读者必

须在一定程度上和作者一道创作，利用他的作品重新发现那些特殊的价值性质，这些价值在创作过程中存在于作家头脑中，它们使得作品（只要作品是“成功的”）中所有那些条件的实现（为价值性质的具体显现所必不可少的条件，尽管它们本身还不足以使它显现）成为可能的。没有多少读者在每一次阅读中都能作出所要求的努力以达到这种最后的审视。于是他们对艺术作品就只了解到一个冰冷的、中性价值的、在某种意义上是死的轮廓。他们与之交流的东西缺乏经过充分具体化的艺术作品所应有的简洁和个性。

当读者阅读一个伟大杰作时，很明显存在着一种巨大的困难，即要求读者具有一种可以包容文学的艺术作品整体的知觉，因此这种知觉是非常罕见的。这似乎是自相矛盾的并且因此是不可能的。真正的杰作拥有着最大的支配读者（接受者）的力量，它们似乎有一种能力可以把读者置于一种共同创造的情感感受状态中，通过这种状态可以非常容易地形成对艺术作品适当的审美理解。这也是不可怀疑的。但是，另一方面，每一部伟大杰作一般都具有完全一体化的“有机”结构，所以忽略或错误理解任何细节，即使是从属细节，也能够甚至必然导致在具体化中只能提供一个作品的受损躯干而不是特殊构造的整体。于是审美理解就不能把握艺术作品本质的独有的特征。

正如我们在迄今为止的研究过程中看到的，重构文学作品所必需的全部活动和经验是非常广泛的而且包含若干不同的功能，要求进行感知活动的读者必须同时完成，或者至少是连接不断地以及在直接的互相联系中完成。所以以这样一种方式来完成所有这些活动和经验是极其困难的：即在阅读的任何阶段都没有曲解和不完美之处，从而各个层次的和谐和审美相关性

质的复调性在任何地方都没有受影响或被改变。尽管杰作一般都有一种特殊的简洁性、透明性，以及在结构上水晶一般的和谐，同时它们却远远高出一般平均水平之上，构成某种非常不一般的独特的东西。对它们忠实的和完全的理解要求读者把自己提高到一般水平之上并使自己适应作品价值，很明显这只有使他的理解以及他的一般心理生活高度集中才有可能。杰作还要求读者保持一定的感受和体验的“新鲜”，这不仅包括对不同寻常的东西以及全新的东西的敏感性，而且要求读者独立于他以前承认的价值体系，独立于他经常遇到的审美价值质素的陈规旧套。在每一部杰作的绝对的独创性面前，新鲜的感受和内在的独立性对于忠实的和正确的理解是非常必要的；但是它们非常罕见，所以正确的理解也是非常罕见的，特别是在具有高度审美文化的读者中。他们已有的文化往往使他们变得不自由。另一方面，在需要发现杰作的独特特征时，也没有什么东西能代替这种高度的审美文化。所以这一系列不同因素导致了这样的结果：正是伟大的文学杰作才是难以充分理解的。

第十四节　对文学的艺术作品理解的复合性对其具体化形式的影响

在阅读中，如果起码要基本上正确地理解一部并且是同一部文学的艺术作品中的各个层次和各种文学现象的形式的话，读者必须几乎同时进行各种各样的理解活动和体验。因此读者不能对他所进行的所有活动给予同样积极的注意，也不能以同样必要的生动性和彻底性来进行所有这些活动。所以，在具体

化中，作品各层次和各阶段上有许多细节的意义遭到或多或少的歪曲。作品结构的许多细节在具体化中可能被忽略或者构造得不完全；或者它们也许得到不恰如其分地强调，它们甚至可能被篡改了。于是呈现于作品本身以及具体化所要求的结构平衡，尤其是审美价值质素的平衡就被破坏了。读者的想象类型的片面性会造成外观层次的某些歪曲；对审美相关性质迟钝的感受力会剥夺了这些性质的具体化；对作品中描绘的人物的心理状态缺乏敏感的同情会把再现客体层次的内容改变成对它不利的东西，并因此阻碍了某些形而上学性质的呈现。我们在这里不能详细研究所有这些可能的不同情况。但是毫无疑问，在具体化中对作品本身所要求的形式的这些偏离，对于重构审美相关价值的复调性和谐以及对于作为审美对象的具体化的终极价值的构成都有着有害的影响。读者注意力专心程度经常的不可避免的改变，注意力核心的变化，他那有限的正确划分和分配注意力的能力——所有这些对于在阅读过程中展开的作品具体化的形成和转化的方式都有着特殊的重要性。专注程度的变化和注意力方向的改变仅仅在有限的程度上是由文学的艺术作品的特性来确定的；在很大程度上它们是独立于它的。所以，并非作品所有的细节都能非常清晰和鲜明地在具体化中呈现。有时候某一种活动，例如理解语义层次，是以较大的能动性和专注程度来完成的；有时候则以较大的专注程度来完成生动地感知审美价值质素的活动或者使外观的现实化和具体化活动图式化。每当这种情形发生，读者就只是在边缘域中把握作品的其他层次，所以这些层次在意识领域的边缘地带变得模糊了。在阅读时，我们通常专心致力于理解作品再现的客体，于是它们似乎在具体化中占据了突出的地位。语义层次的细节，例如特

殊的句子构成和句子意义互相联系的方式，就很少出于它们本身的原因而被把握，因为在阅读中一般只是通过它们来把握所再现的客体。为了正确地把握作品的整体，我们可能仅仅是为了直接转向对象，才现实化意义意向。所以，在以这种方式形成的具体化中，文学的艺术作品仿佛是按照透视缩短法呈现的，对作品某些层次进行了特殊的歪曲和过份的强调，而同时其他层次的实现受到阻碍。

当读者在阅读时采取一种“语文学”态度时，在作品的具体化中就出现了一种正好相反的透视缩短。主要的兴趣集中在作品的“语言”上，集中在纯粹语音学现象和语义层次的特殊性上。读者首先注意和考虑的是表达方式的多样性，句子构成、句子结合的方式，词汇和各种风格的特殊性。这些都能使语文学家得到愉快。在他们看来，作品的价值主要根据两个语言层次来决定；对他们来说，在其他层次出现的东西，所有层次以及它们包含的审美相关价值的复调性和谐都是次要的。所以，那种往往伴随着语文学态度的阅读不能充分地生动地构成作品的具体化。具体化的作品所特有的复调性和谐受到干扰而且发生了一种特殊的“透视缩短”——这对许多作品来说是不适当的。当然，我们并不否认在有些作品中，两个语言层次以及它们的审美相关性质对作品的整体发挥着决定性的和非常重要的作用。在这样的作品中，“语文学”的阅读方式可能是正当的。但是一般说来，这种类型的文学作品在美文学中只是一个例外；它们是趋于没落的作品和巴洛克风格的作品。如果在阅读这些作品时把注意力集中在客体层次上，它们在“意识形态”意义以及审美相关价值的复调性方面就显得非常空洞和贫乏。但是如果用“语文学”方式来读那些包含着丰富的审美相

关性质的复调性作品，就决不会揭示出它们的艺术特征来，因为在这样的理解中所牺牲的正是那些构成它们最重要的因素以及属于它们的本质的要素。

这些例子也许就足以指明我们所谓的透视缩短是什么意思了。

这些“透视缩短”现象产生于文学的艺术作品的丰富性和复杂性与读者相对有限的和狭窄的意识和能力之间的对照，后者在不同情况中偶而会有些变化，但决不可能超过一个更高的界限。但是文学的艺术作品往往非常丰富，它的结构非常复杂，所以作品本身超过了这个更高的界限。真正的艺术作品（不考虑它的篇幅以及为了理解它所有连贯的部分它对读者提出什么样的要求）太丰富了，即使一个有很高天赋的读者也不能立即理解它的全部丰富性。这就是我们考察阅读中进行的各种活动（它们面对着文学的艺术作品特有的结构）的最初的、仅仅是形式的结果。我们只有在以后才能考虑可以从这里得出哪些进一步的结论，以及它们为在我们所论述的活动中完成的对文学的艺术作品的认识进行认识论研究提供了哪些可能性。

目前，还有一点需要指出：文学的艺术作品超越了阅读中进行的活动所可能达到的界限，这不是一个偶然的事实，最好的证明就是作品超越了意识的经验从而不能“还原”为这些经验；特别是它不能“心理学化”。还应当通过特殊的分析来确定一种类似的对作家进行创作时的心理活动的“超越”，只有这样才能最终克服文学的艺术作品理论中的“心理学主义”。但是这样一个任务超出了本书的题目。

第二章　文学的艺术作品的具体化中的时间透视

第十五节　作品各部分顺序的结构

文学的艺术作品还在另外一些“透视缩短”中对我们呈现。这些透视缩短现象主要同作品结构相联系，从而独立于可变的和偶然的阅读环境，尽管阅读也能在它们当中引起一些不太重要的改变。所以它们和已经讨论过的透视缩短现象有所不同。这就把我们带到这个问题的讨论中来，即对文学作品的了解，发生而且必须发生在一系列连续的时间阶段中，这些时间阶段是互相综合地联系的。在比较短的作品中，例如在一首抒情诗中，各阶段可以形成一个不间断的连续统一体；但是在较长的作品中，阅读的间断实际上是不可避免的，而且对作品的理解不无影响——往往是不利的影响。

每一部文学的艺术作品，一般说来每一部文学作品，从“开头”到“结尾”都有一定的长度①。绝大部分作品都包含

①参见《文学的艺术作品》第二章第54—55节

一个标题和一系列“连贯的”句子①。在比较罕见的例子中，也有一个句子就构成整个作品情形，这个句子包含一系列语词或更高级的意群（例如从句），它们也是包含在一定的顺序之中，在阅读时决不可能在一瞬间都具体地想到②。这也同样适用于一系列句子，它们在完成的作品中也是以非常明确的方式排列的，就象所有包含若干句子的更高级的意群那样，例如小说中的各个章节，戏剧中的各个场和幕。这种次序的改变不可能不引起作品结构的重大改变，有时候句子的重新排列能够造成作品的毁坏，特别是它的意义和艺术整体的统一性的破坏。其原因主要就是前一章指出的事实，在许多（如果不是全部）作品中，个别句子的意义只有在同它前面和后面的其他句子建立起联系之后才能完全确定。这种联系至少部分地是由这个句子在其他句子中所处的地位决定的。不同的句子排列经常破坏了它们的联系，或者至少是改变和模糊了这种联系，因为重新安排过的句子通常获得一种不同的意义。

下面我提供一个简短的例子，它是一个更大的整体的一部分，一个我们不知道的前面的情境的延续：

> ……结果，父亲被儿子的行为激怒了。他狠狠地给了他几个耳光。由于儿子缺乏家庭感情而对他严加惩罚之后，他就去干自己的事了。

①作品各部分的这种“顺序”——在某种意义上作品毕竟是同时拥有其所有各部分的，没有哪个早一些或晚一些——提出了一个特殊的并且非常困难的问题，我曾试图在其他地方解决这个问题。这个解答在这里是不重要的，因为在阅读中我们关心的是作品的具体化，而在具体化中，作品的各部分实际上存在于一种时间顺序中，

② 当然还有独字句，但我们这里没有必要考虑这种例外情形。

我们读这些句子时会想，儿子可能干了什么对抗和违背了父亲意愿的事情，所以父亲发火了，打了儿子，然后又继续从事他一直在干的事情。在这一段里，父亲的形象不怎么好；无论如何，他没有用正确的和适当的教育方法。让我们重新安排这些句子。

> ……他狠狠地给了他几个耳光。结果，父亲被儿子的行为激怒了。由于儿子缺乏家庭感情而对他严加惩罚之后，他就去干自己的事了。

这种重新排列改变了句子的意义，所以也改变了句子所描绘的情境。最重要的是，我们现在要考虑的不是两个人而是三个人：儿子（打人的人）、挨打的人（似乎也是这个家庭的成员）和父亲。儿子现在是打人的人，父亲对他生气，但却是出于和前面不同的原因，因为他不是因为儿子的对抗而是因为他对一个近亲的粗暴行为而惩罚他，等等。

任何文学作品重新排列句子之后都会出现这样的结果。重新安排文学的艺术作品的各部分还会在其他方面带来变化，它的构造，展开事件的动力，或大或小的思绪的展开速度，等等。这些变化完全产生于作品各部分次序的改变，它们对文学作品有很大的影响，特别是对那些决定作品艺术价值和审美价值的特征有影响。

但是，作品各部分顺序的次序一旦确定，也就确定了读者阅读这些部分时必须遵循的次序。在阅读中，作品本身各部分顺序的次序变成阅读的各阶段的时间顺序，以及具体化的各部

分的时间顺序。阅读必须在一个在时间延伸的过程中进行。初看起来，读者似乎只要按照各部分互相遵循的同样次序了解它们，就可以忠实地理解作品了。在阅读中似乎任何从这个次序的偏离（例如，如果有人逐章地倒着阅读作品）都会导致一种和作品本身差别很大的具体化。然而，进一步的考察表明，即使在阅读时遵循各部分排列的次序，在具体化和作品本身之间也有某种必然的差异。这种差异对于文学作品作为艺术作品的审美理解是尤为重要的。我将乐于指出其中几个特征。

我将主要考察对文学的艺术作品的认识的两个不同阶段：（a）阅读中的阶段，（b）阅读后的阶段。

第十六节　在阅读过程中了解文学的艺术作品

实际上，我们可以用完全不同的方式来阅读一部并且是同一部作品。要描述所有这些方式是极其困难的。我将只考虑那种第一次从头到尾没有间断也没有重读已读过的部分的阅读方式。当然，这只是对比较短的作品才有可能。

当我们逐句逐句地阅读一部作品并且在阅读的每一阶段都进行着前面所描述的各种活动时，所读的作品只有一部分直接地生动地呈现给我们。它的其余部分（“前面的”和“后面的”部分）当然并没有完全从我们的实际意识中消失，但它们不再以那种生动的方式呈现出来，除非我们进行某种特殊的活动回忆起它们。我们不可能以同样明确的方式确定在所有作品和所有阅读中生动地呈现给我们的阶段的范围。这个范围是非常不同的和可变的，主要取决于个别读者的意识类型和作品本

身的结构，尤其是句子构成和互相联系的方式。

读者的目前时刻——据我所知是柏格森首先指出的——可以有一个变化很大的“延续”，决不是一个“时间的点”，象人们在物理和数学的时间概念影响下经常说的。但是作品生动地呈现的阶段的范围必须包含在读者目前时刻的“延续”的界限内①。有时候它包括一个句子，有时包括若干连续的互相联系的句子，有时候只是一个长而复杂的句子的片断，特别是，如果这个句子在句法上很难理解的话。一般说来，生动呈现阶段的范围和语义单元、句子是相等的。

在阅读一部作品的过程中，直接生动地呈现给读者的总是一个新的部分或阶段。每个阶段都从读者不了解的和仅以模糊的方式宣告自己存在的状态过渡到直接呈现的状态来，然后又立即变成已知的但不再是现实的和生动呈现的形式。但它不会立即从读者的视野中完全消失。它以一种特殊的方式同读者不断更新的目前时刻拉开距离，渐渐地沉入过去的视界，尽管它决不会完全消失，也不会真正地逝去。我们可以说读者同它拉开距离，但它本身对读者却继续存在，尽管他可能不再明确地记得它。我们可以把阅读文学作品比为访问一个国家，但它们之间有着重要的区别：作品的“国度”不是真实的，它要求读者努力把作品保持在某种变化的现实性之中。

我们现在正在读的作品部分直接地生动地呈现给我们，因为正是在阅读的这个时刻我们正在积极地进行着那些构成具体展开的句子（或句群）意义的活动。它之呈现给我们还因为我们生动地想象着在具体细节中语词声音和各种更高级的语音学

①我不打算讨论在读者的目前时刻中，直接目前阶段的现实性中的可变性，因为这包括许多不同的、复杂的和难于描述的事态。

构成和现象的贮存，它们似乎一个接一个地“回响在我们的耳畔”。作品呈现给我们的阶段中的再现客体包含在具体的直观外观中，我们就好象在直接观察作品客体层次中正在发生的事情，以及在这个阶段上从所有其他各层次中显现出来的每一个东西。如果我们在阅读纯粹的文学作品时并没有实际地感知到这些对象和事件（在严格意义上），那么我们怎么可能观察作品所描绘的事件呢？这是一个需要专门讨论的问题。但是对意识与对象发生关系的各种可能的方式进行分析会远远超出我们目前的研究。无论如何，读者在阅读时只是“想象”着对象这样的陈词滥调是不可能令人满意的。至少要说有一种特殊方式的“想象”使得“想象的”对象呈现在我们面前。胡塞尔曾经说过一种呈现（presentification），它虽然和知觉过程中出现的呈现活动（presentifying）不同，但又确实同它相联系。如果我们比较一下我们目前所读的作品阶段和已经读过的部分（它仍然保留在我们意识的范围内，即使我们没有在思想或想象中通过特别的行为注意它们，当然，我们可以在这样的行为中注意它们，但没有特殊原因一般是不会这样做的），就会清楚地表明，当我们在阅读的目前阶段“想象”对象时，确实存在着这样一种呈现。

尽管我们已经同作品已读过的部分以及它们所描绘的客体拉开距离，但是我们不仅感觉到它们还继续存在，而且还在或多或少积极的记忆中保留着它们，或至少是它们的一部分。在作品本身和阅读环境中都存在着一些因素，允许已经读过的部分中有某些东西保留在积极记忆中。

可能有人会怀疑是否确实有一种积极的记忆；甚至怀疑这种积极记忆的可能性，因为读者并不是以同样的方式记住作品

的每一个层次的。语音层次主要是在特殊的节奏和其他更高级语音构成的反响的形式中记住的。单词的具体声音趋向于从读者的意识中消失，尽管许多特别强有力的词和有情感效果的词能够以更生动的方式继续回响着。在已经读过的从而已经成为“过去”的作品部分中，各句子的意义（读者在阅读它们时明确展开的）显现为完整的意义单元，仿佛是在一个概括的意向行为中得到理解的；它们就是以这样的形式保留在积极记忆之中。这种概括的、“缩短的”意义单元往往不是由一个句子而是由全部句群构成的。由于读者把它们保留在积极记忆中，所以或大或小的句群都被浓缩为一个相对简单的意义——例如，一个事态的意义，它在“前面”（已读过的作品部分）曾淋漓尽致地呈现出来。例如，我们在读《布登勃洛克一家》的最后几章时，有一个从很久以前约翰·布登勃洛克当选为参议员的场面来的句子或名称在我们的记忆中回响着，而我们并没有特意去回忆它。

我说读者以一种“特殊的方式”来“概括”已经读过的某些句子或句群，因为这种意义的概括或浓缩通常在某种程度上是自动发生的，而读者方面对这些句子却没有特别注意并且没有进行一种专门的概括活动。这样一种活动当然是可能的；但是这样读者就明确地把注意力转向已经读过的作品部分并且造成这些部分的新的现实化。但是这种特殊活动对于把它们保持在积极记忆中来说是不必要的；而且它还会干扰我们这里所关心的简单阅读的进程。

以这种方式“浓缩”的意义也可以呈现出其他形式，它可以只是一个特别重要的句子的意义，它在语境中自动地突出出来。或者一个没有在作品中实际出现的新句子（或者只是一个

词），有时候在浓缩的简略式中，可以对读者代表作品的许多部分。没有读者自觉的意向就形成了这个简略的意义，这是令人吃惊的，它似乎是自己形成的。

我曾经说过我们在“积极的记忆”中保留了一个浓缩的意义。这并不意味着我们在阅读中针对这个意义进行了一种特殊的记忆活动；它也不意味着我们有某种进行这种记忆活动的“倾向”，许多心理学家也许会忍不住这样说。当然两种情况都可能偶尔存在，但它们通常是不存在的，至少就积极记忆而言（它是一种意识的特殊方式），它们从不存在。就我所知，“积极记忆”的现象在心理学或意识现象学①中都还没有提出或讨论过，可能正是因为它总是存在而且我们对它也习惯了。只有在出于特殊原因它变得引人注目时，我们才清楚地意识它，解释意识的这种特殊功能需要进行大量的分析，这里是无法完成的。我们暂时只能说它是一种边缘感觉，它没有更精确的内容，除了曾经发生过的东西——它同我们的目前时刻密切相关（例如一个句子已经开始并且正在进一步思考的前半部分），它在目前有一种延续或者在目前现实的事物中有其可察觉的结果。这种对已经过去的东西不自觉的感觉，既可能消溶在明确的记忆活动中，也可能完全消逝。在后一种情况下，对过去的事件和过去出现过的客体的所有记忆知识都消失了，必须进行一种新的特殊的追忆活动，才能“回想起”过去的东西

①注意不要把积极记忆和胡塞尔的“保持力”概念相混淆。保持力是一种经验，尽管它也涉及“刚刚”过去或逝去的东西，但它的客观范围完全在生动的目前限度之内（参见胡塞尔《内在时间意识现象学》，哈勒1928年版）。另一方面，“积极记忆”使我们越出了实际目前的范围，它是过去，过去的事物和事件对主体构成的各种方式之一。我们似乎可以在积极记忆中保留许多离目前时刻相当遥远的事实。

并得到关于它的新知识。除了病理学病例以外（例如，当一个人轻微酒精中毒时），当前现实的意识总是同许多已经过去的事实和客体相联系的。它的表现形式之一就是我们保留在积极记忆中的东西影响着我们目前的行为，或者作为一个独特的动机确定我们刚刚理解的东西，即使我们并不总是考虑到它们。

所以，文学作品已读部分的浓缩意义的积极记忆只构成一般积极记忆的一种特殊情况，尽管从文学作品中保留在积极记忆中的东西，不属于现实世界而是属于文学作品的特殊范围。积极记忆的生动性越少，它所涉及的作品的部分就越“靠前”，或者所读的部分越靠前，这部分对作品的整体或正在读的部分就越不重要。于是积极记忆就仿佛熄灭了，所以，在阅读进行的某个点上，作品前边那些部分就从读者的意识中完全消失了。根据每个人记忆的类型和阅读的外在环境（它使读者保持或高或低的专注并使他产生或高或低的兴趣）各个读者在这方面变化很大。然而，下述事实对我们以后的研究是很重要的：在比较长的文学作品中，谁也不能把已经读过的所有部分都保留在积极记忆中；另一方面，读者总是以上述方式在简略的浓缩的形式中意识到作品的某些片断。已经读过的东西决不会马上地全部地从读者的意识中消失，当然病理学情况例外。

读者把作品客体层次所描绘的东西的阶段保留在积极记忆中的方式，同他把语义层次相应阶段保留在积极记忆中的方式相类似并且紧密相联。在我们已经了解了再现客体的某些东西（事物，人物）之后，它们就不再通过图式化外观明确地呈现给我们了。我们对它们只有一种或多或少非直观的记忆知识，基本上只是一种关于它们在已读过的部分中的遭遇，它们参与了什么事件，以及它们因此发生了什么变化的知识。在这种情

况中，对已读过的客体层次各阶段也进行了一种特殊的浓缩和简缩。读者保留在积极记忆中的只是事件的高潮阶段，最重要的特征等等，或者是一些使他个人感兴趣的事实，例如引起他的某种感情的东西。在阅读时保留在积极记忆中的事实和对象是经 常改变的，不仅因为大量描绘的事实不断出现，而且因为随着阅读的进行，其他过程、事件或特征对于读者具有一种和它们在前面部分不同的意义。一个事实起初似乎并不特别重要，但在事件的发展过程中成为一种正在展开的活动的转折点，或者成为一个对其他事件有重要影响的事件。于是这个事实就强加给读者，并且突然被收回到积极记忆中来。

一般说来，读者很少把文学作品所有层次的过去阶段都保留在积极记忆中。通常是对它的某些层次进行一种特殊的有限的具体化。就大多数情况而言，客体层次是最突出的。

和作品当前的生动呈现的阶段相对照，还有一些阶段是读者尚未达到但在阅读过程中不断接近的。它们也从某种方式对读者存在着，尽管一般说来读者根本不知道它们。有时候，由干作品的动力，读者正在接近的阶段以相当清楚和确切的特征宣告它们的存在。某些“即将来临”的事件宣告了它们的面貌；有时候几种可能性同时宣告它们自己。它们的宣告，不论它可能多么不清楚和不确切，以一种特殊的方式改变了我们在问读中所观察的事件的色彩。但是只有继续阅读才能给我们提供那些宣告自己的事件是否以及在什么程度上发生的实际知识。“出其不意”（有时候是有意识准备的）并不是没有重要性的，尤其是对于文学的艺术作品的审美理解：某种无法事先预料到的东西在作品客体层次或其他层次出现了。或者某种有准备的预期的东西却没有出现。对这种出人意外的东西的准备

是通过某种艺术手段发生的，这样本文暗示为可能的和有威胁的东西突然不出现了，而是被它的反面所代替。这样的出人意外有一些特殊的艺术效果；读者正确理解这些出其不意的现象的作用对于作品的审美理解不是没有意义的，它对于作品的展开非常重要。

作品其他层次一般不预告自己，即使是以图式化的方式，尽管某些例外是可能的。用严格的韵文形式写作的诗歌，例如一首古典八行体诗，重复的节奏强烈地影响了读者，所以他期待着同样节奏的重现并且在某些程度上“听到”它们在临近，而无需看韵文的书写形式。

但是，独立于作品即将来临的部分对读者宣告自己存在的方式，以及作品的哪些特征可以并且确实宣告自己存在的方式，读者总是意识到向作品新的部分和阶段前进的现象，有时候也意识到作品未知部分不断减少的现象。作品已读部分不断增加的现象也是可以觉察到的。就是它使阅读过程具有以一定的速度展开、具有特殊动力的运动的特征。

这样，我们正在阅读的作品的部分总是被双向视界（如果我们可以在这里借用胡塞尔的措词）包围在具体化中：（a）已读过的部分，它们沉入作品的“过去”；（b）尚未阅读的部分，它们到目前仍然是未知的。这个双向视界总是作为视界出现，但它总是不断地为作品的不同部分所填补。它的存在对于作品正在阅读的部分的内容构成有着持续的影响，尽管影响的种类是经常变化的。这个问题在第八节讨论作品语义层次时已经讨论过了。但是这种影响在作品正在阅读的阶段的所有层次中都是或多或少明显可见的。我们不论在多么宽泛的意义上确定作品的这个阶段（主要由它自己的内容确定的），如果它不是

跟随它应当跟随的阶段，而是一个不同的、“更早的”作品阶段，或者如果它成为作品的开始或者干脆作为作品的第一部阶段来读，那么它的具体形式看上去 就不同了。在这个阶段发生的许多事件就会成为不可理解的或具有不同的意义。它们的作用和重要性，它们的内在动力和它们所表现的东西也就完全不同了。由本文加于读者的外观的图式的具体化也不同了，这就会导致对审美相关价值的复调性和谐的本质性的歪曲。作品正在阅读部分的具体化在功能上很大程度取决于已经读过的部分，甚至在更大程度在取决于已读部分具体化的方式。在许多情况下，作品正在阅读部分的具体化在功能上还取决于作品的“后面”部分，它们已经模糊地不精确地指出来或预料到了；这种依赖性在客体层次是最显著的。

另一方面，从“后面”阶段（正在阅读的阶段）的角度看，读者已经了解的作品部分，特别是其中描写的事件，经常呈现出另一种形式，不同于它们正在阅读时所呈现的形式。我们已经讨论过这些“前面”部分保留在读者的积极记忆中可能的形式；但是读者也可以在特殊的记忆行为中回想起它们。在这两种情况中我们都可以看到透视缩短现象，然而它们和第十四节讨论的透视缩短现象完全不同。我们在这里遇到了非常特殊的、但至今未加研究的“时间透视”现象。这种在阅读时发生于文学的艺术作品的具体化中的现象只是一般的“时间透视”的一种特殊表现。所以在一个比较广泛的范围里研究时间透视对我们的目的是有利的。

第十七节 “时间透视”现象

积极记忆的存在，时时发生的自觉和不自觉的记忆的存在，以及意识主体定向于未来和我们的生活指向未来：所有这些事实的结果就是，我们对自己的目前时刻总是作为一个同时间的统一整体相结合的阶段来体验的。我们生活在现象时间里，它有着许多不同的变化，例如单主体（“个人的”）时间和“主体间际的”时间，它可能是我们所有的人共有的，或者只是一个社会共有的，但它仍然是现象时间。它和以钟表记量的时间毫无共同之处，尽管在特殊的文化环境中它和钟表时间是互相联系的从而获得了新的方面。这种现象时间在它的各种变化中为发生于其中的事件和过程所占据，这些事件和过程的次序是根据两个向度或时间的同时性范畴和时间的相异性而确定的①。现象时间原则上可以在两个不同方向上无限延伸，然而它实际上是有限的，时间阶段本身及其中发生的事件在有限的时间领域中（它以特殊方式围绕着目前时刻）得到具体的显现。时间阶段显现为具体现象，这是因为，如柏格森所言，它

①参见胡塞尔的《内在时间意识现象学》以及《观念：一般纯粹现象学导论》第一卷，以及《胡塞尔全集》第三卷（海牙1950年版）。柏格森的某些观点同这里的问题也有相关性。在本书写作时，即从1936年以来，出现了胡塞尔《时间意识现象学》的新版，还有其他人关于时间的研究成果，例如海德维希康拉德–马尔求斯（Hedwig Conrad—Martius）的《论时间》（慕尼黑1954年版），以及受海德格尔影响的各种研究。但我相信我无须改变本章所提出的见解。我在这里可以做的顶多是更详尽地补充和发展这些见解但是我对时间现象和时间透视的分析，对于文学的艺术作品以及对它理解的方式仍然是有效的和非常重要的。

们是以特殊方式从质的方面得到确定的。严格地说来，这只适用于目前时刻和已经经验过的时间阶段。另一方面，即将来临的未来的时间阶段或者宣告自己作为空洞的时间图式，它似乎只能被思考而不能现象地呈现给我们；或者当我们期待某些即将来临的事件时，我们在只是模糊地指出的时间阶段性质的形式中想象它们。作为这种模糊现象的结果，一个仅仅从质的方面指出自己的时间阶段就没有清楚地和确切地同现象时间结合为一体。一般说来，一旦这个模糊地指出的时间阶段成为现实的目前时刻，它的质的确定性和预期的完全不同；甚至预期的事件已经实际发生也是如此。

过去时间阶段（这是我们已经经验过的），以及即将来临的未来各阶段，都只是在围绕着现实的目前时刻的相对有限的范围内，在它们直观的质的确定性中显现。它们几乎总是同在它们之内发生的或将要发生的事件和过程紧密联系的，我们对这些事件和过程可以或多或少直接地感知，或仅仅是想象它们。在过去的领域中，它们或是我们通过特殊的记忆行为可以重新经验的事件或过程阶段，或是仍然保留在积极记忆领域中的事实。二者都存在于我们个人生活的时间范围内，它们出现得越少就越靠近我们意识生活的起点。只有借助于从其他人得到的信息，我们才能对“早先”发生的事情、我们出生之前的事情有所了解。利用这种信息，把过去几乎是无限的时间时代包含到自身中，使过去的视界无限地敞开来了。但是不论我们从其他人得到的关于过去的所有知识可能有多么丰富和详尽，我们仍然不能使那些时间阶段质的确定性直观地呈现出本来面貌。在一定程度上，我们为所报告的事件选择了一个形式的时间图式，并且企图以纯粹概念的方式使它们同它相适应，尽管它们

决不会实际地占据它。由于两种原因，这个图式有许多空白：首先，因为在许多阶段中事件都失去了（至少是我们对它们无所知）；其次，因为我们没有从概念上建立它的所有阶段。只有在我们出于某种原因必要时，我们才借助于同我们相联系的事实的关系和依存性，在图式时间的各阶段中建立起一种心理联系来弥补那些空白。为了这个目的我们一般只利用这种相互联系的某些形式图式，所以只是加强了重构时间的图式化特征。时间图式原则上是无限的，并且构成我们占据的过去时间的一个延伸，并以类似的图式化方式延伸到未来。所以我们实际经历和占据的时间同这个图式化时间是相适应的。

我所提出的时间透视出现在（a）现象的，从质的方面确定的时间中和（b）形式的时间图式中，但仅限于我们所了解的事件和图式化时间的一个阶段密切联系地发生和明显相继发生的时候。

但什么是“时间透视”以及它建立在什么基础上？它和空间透视相类似。在空间透视中我们得到物质事物某些方面的空间确定性和秩序，在空间透视中空间确定性被系统地歪曲和改变，但它是以这样的方式改变的，即当我们具体经验它们的某些方面时，相关事物就得到适合于它们的“客观的”空间确定性。这就是说，我们相信我们在相关知觉中看到了它们的本来面目，尽管我们实际上只看到那些在某些方面的内容中歪曲的、“按照透视法缩短的”形式。如果我们感知一个具有一定长度的处于一定距离的规则正方体，那么我们就经验到一个或若干个相交的图式化外观，一个具有三个面的实体在图式化内容中显现出来。各面都是菱形的；它们似乎在空间中歪曲了并且比我们在知觉中所认为的立方体的尺寸要“小”得多。在空

间中指向地平线的平行线在图式化外观的内容中似乎相交了，等等[①]。

我们经常说透视欺骗是正确的，在我们把“正确的”空间特性和属性（它们确实属于事物）归之于我们所感知的事物时，它们实际上是正确的。但是当然不存在什么欺骗，因为当我们经验图式化外观（我们的知觉以它为基础）时，我们决不会错误地相信，例如正方体只有三个菱形的面。相反，“客观的”形式——立方体的形式——直观地呈现在我们的知觉中，即使在我们知觉这些图式化外观的时候。一个作为被感知事物的确定性的“客观”形式，同一系列在透视中歪曲的以及在适当的图式化外观的内容中被体验的形式，有一种可能是奇怪的但仍然是必要的相互联系[②]。只有当我们在一个或一系列图式化外观的影响下，赋予被感知事物一种不同的空间形式（例如不同于立方体的形式），同时又相信我们实际看见了这个形式（例如一根棍子部分插入水中而显得弯曲），我们才能说以透视为基础的欺骗。

我已经说过，时间透视和空间透视相类似。在知觉中，但是也在关于某些时间中的过程以及它们发生的时间阶段的记忆中，它们的“时间外观”（它们在这些外观中出现）的“时间形式”中存在着一种奇怪的歪曲和变化。当我们经验这些被歪

①当然在一般指向事物的知觉中我们意识不到我们所体验的图式化外观的内容，但是我们可以在一种特殊的反思经验中意识到它，同时又不会丧失所感知的事物。

② 人们也许会问这种相互联系是否确属必要以及是否同中国人在他们的绘画中使用的完全不同于欧洲的“透视法”有关。就这方面而言，人们还可以提到直接看见远处的山和看它们的照片之间的区别。但这些都是我们无法在此解决的特殊的现象学问题。

曲的和改变的时间形式（直接在它们的图式化外观之中）时，我们在直观中赋予这些被感知的过程和时间阶段以适当的“未歪曲的”时间形式。在这里也不能说有什么“欺骗”。只有在我们把被经验的“歪曲的”时间形式“客观地”赋予被感知的事件及其时间阶段时，才会有一种特殊的时间透视的欺骗。当然，有时候确实会发生这种情况；但是我们感兴趣的问题只是，从时间透视中产生的欺骗是如何以及是否被发现并排除，因为我们无疑是在处理一种不同于空间透视的情况，在后者发现和排除这种欺骗都是可能的和容易做到的。

空间透视主要表现在视觉感知的物质事物的空间外观的经验中。我们需要考虑的过程只是物质事物在视觉空间中的运动。即使这种运动本身也不隶属于透视缩短，所以我们只能在第二性的、派生的意义上说运动的透视缩短。另一方面，我们感知的其他过程的图式化外观不隶属于空间透视变化。然而，与此相对照，所有的过程，甚至在时间中存在的对象本身，都是作为包含在这些过程中的事物的一系列在时间中展开的图式化外观被感知的①。作为积极记忆和回忆的结果，不仅已经经验过的一系列图式化外观的阶段在它们自己的“时间外观”中呈现（仿佛它们是第二性的更高级的外观），而且在这些图式化外观中显现的过程和事物也在特殊的时间外观中直接呈现自

①只要没有中断知觉过程，这些图式化外观就构成一个诸外观连续统一体，在这个连续统一体中一个外观连续不断地向后推移。各个图式化外观基本上只是一个过程的不断消失的阶段、然而，我们在讲“外观”时，就仿佛它们是什么独立的单元（就象电影镜头那样是互相分离的）。我们这样说是为了简化对各个外观的内容的分析；但这无疑是一种对诸图式化外观具体展开的连续统一体的抽象的形式的转化，这在一定程度上也在材料方面歪曲了这个连续统一体。

己。时间透视的空间现象也呈现在这些图式化外观的内容中。

我乐于在这里指出几种时间透视现象。

1.最明显的时间透视现象也许是时间阶段及其展开的过程的缩短（象人们经常地但不正确地说的）。过去的时间间隔在记忆中比它们在实际经验中似乎要短一些。当然，我们说的是时间间隔的现象长度，就象它在经验中呈现的那样，而不是根据“客观”计量的秒数判定的或“长”或“短”的时间间隔的长度。

根据条件不同，时间间隔的现象缩短可能或大或小。我们记住一个过去的事件或过程的方式在这里发挥着重要作用。记住过去的过程有两种主要方式：或者我们在现实的目前的一个记忆行为中，立刻就理解了一个完整的时间间隔以及其中发生的情况（例如我们在一个记忆行为中回想起漫长的第一次世界大战时期）；或者我们在记忆中回溯到这个时期的开端，一个阶段、一个阶段地回想起那些连续的事件和过程，就象和所回忆的时期同时进行一样①。在第一种情况中，我们当然从一开始就知道第一次世界大战持续了四年之久，在我们度过那段时间的时候它显得非常漫长，但是我们现在回忆这段时间的方式使它显得比我们实际经历的时间要短得多，而且比我们首先回忆暗杀奥地利王储，并且以此为起点开始在记忆中展开战争中的事件，就象我们曾经一个阶段、一个阶段地经历的，也要短。随着我们在时间中追溯，由回忆占据的时间间隔当然也变得更长了，但是这种长度和所回忆的时间间隔的现象长度没有任何关系。我们很少意识到由记忆行为占据的时间的延伸。

①在积极记忆中只有第一种体验过去事件或现象的方式。所以我们才对一部文学的艺术作品已读过的部分保持一种极其概括和简略的记忆。

所回忆的时间间隔的“长度”①也取决于我们要在记忆中寻求有关事件的多少细节。回忆越精确和进入过去事件的细节越深，它所用的时间就越长。这个长度还取决于我们回忆的是什么。令人厌烦的单调的活动的经验所占据的时间间隔在当时对我们显得很长，但在记忆中却显得非常短。等待一个决定在当时显得很长，在我们回忆它的时候却非常短，它几乎要从我们的生活中完全消失了。

2. 但是还有一些其他现象和刚才描述的现象截然相反：在神经极度紧张的情况下经历的时间阶段，其中充满剧烈的活动，在正在经历以及刚刚结束时显得非常短暂②。但在以后的回忆中，这同样的时间阶段就显得长得多，尤其是我们同它一起回忆了事件的整个过程，但这种情况比较少见。

但是还有一些特殊的情况，我们的目前时刻显得非常漫长，例如，面临巨大危险的时刻，我们在惊异中以高度紧张的专注体验或观察将要发生什么情况，随时准备采取任何可能必

① 我用加引号的形式来表示的这个“长度”和一个空间部分的长度——例如一条线——有本质的区别，它不是如柏格森所断定的那样是一种时间的“空间化”。但是我们这里必须使用的口语语言中没有特定的词来表示时间的“长度”。只有物理时间，尤其是作为四维空间的第四维的时间才从属于几何学分析。但是在具体的具有质的确定性的时间的原始经验中有一种特殊的延续“长度”的现象，从而这个“长度”本身就是这个时间阶段本身的质的确定性并且也是它所“持续”的那段时间的质的确定性。

② 柏格森尤其强调这一点，并且就是据此而建立了他的关于延续的张力理论，但在我看来他走得太远了。然而战争经验确实证明在直接经验中实际存在着这样一种简缩以及对所体验的时间阶段的某种浓缩——如果我可以用这个词。一位同事曾经告诉我，在1914年对普列策迈塞要塞的围攻战中，他所指挥的防御阵地被轰炸了大约十小时，但他觉得非常短，大约只有“半小时”。只有在经过整整一天的轰炸之后勤务兵为他端来晚餐时，他才意识到已经过去多长时间了。

要的行动来解救自己。在回忆中，这个“漫长”的现在只是一个“顷刻间的”事件，就象我们实际经验它的时候一样，只是一个目前时刻。

在考虑过去的、回忆起来的时间间隔的现象长度（它取决于这样许多因素并且根据它们的效果而变化）时，我们不能说有这样一个普遍规则，即时间间隔似乎短一些，并最后从我们现实的目前中排除了。

这在许多情况中是正确的，但决不是永远正确的。在这方面和空间透视没有类似之处，根据一般规则，空间透视的对象越远就显得比“近处”的东西越“小”，这个“近处”也能有很大变化。

3.过程的“动力”中的变化。并非所有的过程都具有动态特征。例如，同一运动的单调重复的过程就没有这种特征。动态特征，或者象人们常说的，过程的“动力”（特别是在一种行动中）表现在一系列异质的阶段所展开的活动中，表现在运用的力量明显增强并导致一个顶点的过程中。例如，每一次战斗，每一次搏斗，即使还没有结果就中断了，都具有明显的动力特征。在准备阶段之后，在估计了对手的力量以及在最初检验了他的反击能力和可供他支配并运用的物力之后，接踵而来的就是不断增强的打败对手的企图，最终导致最强烈的攻击和反攻击，双方都运用了全部力量。高潮阶段、战斗最紧张的阶段一直持续到其中一方或是突围逃跑，或是全军覆灭。于是战斗结束了，或者由于一方溃逃而突然中断。发挥力量和完成进攻的方式的变化使战斗的整个过程具有动力的特征。当然它根据整个事件的过程以及正在“动态”地展开的事件的类型而有很大变化。无论它是一场包括许多人的战斗或是一场决斗，两个

人的徒手搏斗或者只是一次对弈，在所有这些情况中都出现了或能够出现过程的动力特征，甚至传染病的过程也具有各种动态特征，还有一些自然事件，如暴风雨或火灾，洪水或火山爆发。

在艺术领域中，过程的动态现象主要在音乐和文学中展开；但甚至在建筑和绘画作品中它也会出现，也许是在经过限定的意义上。

当我们观察或积极参与一个正在展开的事件时，我们经历了它的所有阶段，或者我们参与在其中；在这个过程中，我们也感知到那些决定它的动态特征的细节。但是一般说来，我们的注意被不断出现的过程的新的现在阶段所吸引，我们在经历这些阶段时并没有十分注意它的动态特征。只有在过程结束，我们在积极记忆或记忆行为中回顾它的典型特征时，我们才注意到在它们的动态特性贮存在一种特殊的稳定形式中就好象它们被固定了似的。在我们生动地理解一个过程时，和过程本身一同产生的过程的动力就展开了。然而，在记忆中，从记忆行为和记忆中的过程之间产生了一种时间距离，它使我们能在各个阶段中概观整个过程；于是过程就具有某种已经发生的东西的形式，它已经成为静态的、永远固定的了。从这个角度看，它的动态特性就不再出现在生成过程中，而是某种已经完成的东西。所以它们就丧失了大部分新鲜性，生命力和冲击力。附带说一句，按照回忆发生和完成的方式，有许多种在记忆中理解动态特征的方式 。当我们在一个记忆行为中立即回想起包括所有阶段的整个过 程时，过程的动态就表现出最固定的 形式。在静态的理解中，我们看到的是过程业已僵化的动态，它们出现在一个综合的、凝缩的形式中。我们可以最清楚地理解动态

的特殊特征，但是我们再也感受不到动态地展开的过程的搏动了，我们在紧张阶段不再发抖，我们也不再追随速度的变化并达到过程的顶点。当我们在记忆中从头至尾地审视过程的各个阶段时，我们当然就丧失了对动态形式、它的综合面貌的独特性的全面了解，但是这样，我们就更清楚地感受到动态的特殊因素的搏动，在过程的各个阶段前后相继的搏动；在某种意义上，我们又体验到它们的现实的展开。我们也可以首先想象动态的紧张的高潮阶段（例如一次战斗最关键的阶段）来回忆一个事件，然后从这个顶点阶段转移到别的阶段来扩大记忆。这样我们就补足了原来的记忆并且揭示了过程的整个动态。于是它们就出现在一种不同的透视缩短和转化形式之中，它们既没有正在展开的动态的流动形式，也没有“僵化的”动态形式，而是一种不同的和非常独特的形式。

我在这里相当详细地论述了动态特征的这些变化，因为它们在文学的艺术作品中起着很大的作用。所以注意它们在阅读文学的艺术作品过程中如何被理解是很重要的，我以后会回到这个题目上来。

4.我们所描述的时间透视现象帮助我们意识到时间距离的特殊现象。它同一个事件（及其“时代”特征）时间的遥远毫不相干。我们可以从不同的时间距离来回忆同样的过程或事件，时间距离相对说来最大的可能就是，当我们寻找一个过去的事件时，我们虽然已经知道它曾经发生过，但尚未确定在记忆时间的某一点上，还没有把事件本身强加给我们的记忆。我们最多认为它在过去存在，但它还没有在过去时间的任何具有质的确定性的点上出现。它一旦在那里出现，这个时间点和我们目前时刻的距离就确定了。但是，当我们成功而直观地回忆起那个

事件及其独有的特征的时候，当这种回忆是发生在一个记忆行为中，在这个记忆行为中整个过程或事件以单线的方式被理解的时候，这个距离就缩小了而且变得更精确了。于是我们可以使这个被回忆的事件更接近我们的目前时刻，或通过随意回忆它的特征，或通过在记忆中从头至尾走完它的全过程。但是即使在后一种情况中，我们也可以根据在记忆中是否成功地看见各个阶段，它们是否生动地自我呈现，去想象它们同我们的目前时刻或远或近的距离。这不是一个现象地显现自己的大量细节的问题，而是它们从过去的黑暗出现在直观中的问题。绝对的接近是不可能的。如果这是可能的，那么回忆起的东西就成为感知到的东西了；但是我们不可能真正返回到过去。在这种事态中表现出一种非常特殊的、被回忆的东西对任何内在和外在知觉可接近的东西的超越性。记忆就是竭尽全力也无法克服这种超越性。“自我呈现”这个术语（在涉及到被回忆的东西时我们已多次使用过）只能有保留地接受而不能等同于感知对象的自我呈现。重新回想起的东西，不论它显得多么鲜明，和我们多么接近，永远呈现在某种曾经感知过而现在不再感知的东西的图式化外观之中。在许多情况中，这个图式化外观本身可能具有我们当初感知、现在所回忆的东西的那时刻的性质，但并非永远如此。我们能够确切无误地理解某种我们记得“确实”曾经感知和观察过的东西，但是不能证明我们什么时候感知过它。这并不是因为我们不能根据记忆说它是在什么环境中发生的，因为我们可以回忆起这些环境；而是因为我们回忆的情境还没有原来时刻的质的特征。例如，即使有人提供了我们回忆的事件发生的准确日期，这仍然没有多大帮助，除非我们突然感受到过去时刻的性质，然而，这种性质仍然不能等同于这个

时刻在过去时间（这是我们可以回忆的）中所占据的那个点的直观的和准确的理解。只有在感受到这种性质以后，我们才能在我们现象的过去中明确地确定这个事件。这样时间距离就可以大大缩小了，即使事件发生的那个点属于遥远的过去。

但是，我们还可以通过两种其他方式回忆起某种东西，我们可以使过去的事件或过程同我们很接近，或者以这样一种方式把它放在一定的距离，即我们当前的感觉是我们保留在流动的目前时刻中并且保持我们的“现在”作为观察的中心，而没有意识到它在不断地变成新的现在。相反：我们觉得我们好象总是保持在同一个目前时刻①。但是我们也可以忘记不断变化的现在，好象我们在这时没有任何经验，并且使自己或多或少地接近过去的事件；这种记忆方式的极端形式就是我们放任自己追溯往事。于是我们仿佛果真回到了过去，置真正的现在于不顾，没有“感觉到”这个现在总是在变成新的现在，从而我们不可挽回地越来越远离那个过去的事件。如果我们可以同空间透视作个比较，那么我们目前就好象是借助于望远镜观察某种远离我们的东西，以便更好地看到它或使它同我们更接近。它的视觉外观以特殊的规则的方式变化着，但是只有在对事物本身采取知觉态度时，我们才能经验到这些图式化外观。然而，我们得到的种种细节随着不同的距离而变化，所以某一系列图式化外观的经验对被感知事物的形式不无影响。时间透视现象也是如此。时间距离现象对于一个过去“客观”存在、经过一定间隔现在回忆起的事件，对我们显现的方式不无影响。

①当我们同时回忆一个过程的不同阶段或一系列事件并把它们和它们的顺序或时间位置相比较时，或者当我们考虑经常重视的事件时，这种现象尤为明显。

在空间透视中，我们可以通过在近距离内重新感知同一对象来改变我们在被感知事物中注意到的作为透视缩短的图式化外观的结果的那些变形。我们还有其他手段（借助于其他感官的知觉）来核查我们的视知觉。在时间透视中，我们就没有这些可能性。所以回忆一个事件形式的变化，对于我们获得在各种距离的图式化外观中的过去的知识就有着更大的重要性。一个过去的事件或过程或一个过去时间的阶段，必须总是从一个时间的“角度”来回忆，它同被回忆的东西之间保持着或大或小的现象距离，而且它总是在移动。由于“角度”的变化，被回忆的过程或事件可以从不同的方面显示自己。有时候是事件的一个阶段，有时候是另一个阶段被更明确地回忆起，而其他阶段却似乎消失在混沌之中。它们变得不鲜明了，更模糊了，或者只有某些特征可以看见；所以它们的时间延伸在现象的意义上变得更短了。在时间的每一个点上，或者在记忆行为的每一个零点上、某个时间间隔和发生在这个间隔中的事件互相结合起来，在这个点上存在着被回忆事件的一个时间“外观”或“各个外观”的全部贮存，我们也可以称它为时间的透视缩短现象①。没有一个过去的事件或过程能够完全脱离时间透视外观的制约而被记忆起来，即使当我们在一个“单线的”记忆行为中理解了整个过程，并且把我们的理解角度限制在目前时刻的时候也不行，换言之，同我们所回忆的东西保持尽可能大的距离。即使在这样的情况下，这个过程也是在高度浓缩和综合的时间外观之中显现的。

①当然，我们论述的所有时间透视现象都属于这样一个“时间外观”的内容；这些现象在各种联合形式中发生，不同的透视现象在不同的时间占据主要地位。

5.我们论述的时间距离不应当和一个被记忆的事件在遥远的过去可能具有的性质相混淆。除了时间距离之外，还存在着不断沉入过去的独立现象，它和在时间中持续的心理主体保持着不变的联系。即使我们利用上述方式在记忆中使一个过去事件和我们更为接近，从而缩小了它的时间距离，我们还有着边缘意识，它不断地必然地越来越深地陷入过去。它越来越成为“过去的”，越来越成为古老的①。新的事实、过程等，它们现在呈现给我们或已经过去了，总是介于过去事件和永远是新的现在之间。这种介入是经常的和必然的，即使它并不总是具有同样的速度，尽管在记忆事件和回顾过去的时候，沉入过去的事件似乎现象地缩小了。因为我们的目前时刻（它是“流动的”，并且永远是新的），从某种意义上说，在我们的记忆中，在我们“与过去生活”时耗尽了自己，似乎没有新的内容或经验从我们周围的世界展开。但是即使这个正在展开的现实的现在（它几乎穷尽在回忆中）也成为一个新的过去；一个新的现在从刚刚过去的现在中浮现出来，而它也要过去，使我们离那“古老的”事件越来越远，而它变得更加“过去”了。当然，它在过去的时间中保持着同一质的确定的点，没有在其中移动；它既不可能超过“后面的”事件也不可能被“前面的”事件超过，但是它和所有它们一道越来越深地沉入过去之中，变得比一瞬间之前更“古老”、更“过去”了。一个并且是同一个事件的这种特征的持续变化，尽管它和“围绕”它的其他事件的时间关系保持不变，完全独立于我们是否意识到这个事件，但是当我们多次回忆同一个事件时，它就变得更显而易见

①很不幸，在德文中没有和波兰文的dawny或法文的l'ancien相应的词。

了。这是时间透视的一个新的因素："越来越沉入过去"的现象，"变得更加过去"的现象，如果我们可以这样说的话（当然，它不同于另一个意义上的"过去"，后者作为"不再现实"的存在方式，同样描述所有存在过的事件和过程，而不管它们是什么时候发生的）。不断新现实化的目前时刻积累的必然结果是，这种"沉入过去"的现象是不可避免的和不可逆转的，所以和空间透视绝对没有联系。即使一个事物（例如一个星系）在很长的时间里一步步离开我们，但在理论上仍然存在着返回来，重新接近我们的可能性。严格地说来，在现象时间的领域中这样一种回归是不可能的①。如果我们可能重新生活而没有丧失我们第一次生命的记忆，那么这就是第二次的后来的生命，同它相联系的第一次生命就会一步步沉入过去。即使我们要退回到某一点开始我们的生活，具有一个新的成年、新的青年、新的童年（就象在汉斯·海恩兹·埃瓦尔斯〔Hanns Heinz Ewers〕的《魔术师学艺》中一样），就和我们曾经生活的一样，那么它就现象地"晚"于我们"以前"的生活，随着我们的第二次生活，第一次生活就一步步深入过去。在这里并不存在时间阶段的颠倒，只是存在着新的时间阶段中所发生的事情的顺序。这种在时间中回归的绝对不可能性，使我们更清楚地意识到事件沉入过去，变为越来越"过去"的现象，并且使我们可以区别这种现象和时间距离现象。这种现象也是时间外观（一个并且是同一个事件只存在这个图式化外观之中才能在记忆中出现）转变的一个原因和因素。

6. 但是当我们多次回忆一个过去事件时，它还有另一种变

①当然，这和世界历史中的"重现"没有任何关系。在历史中是在新的时间时代回到世界事件的循环中去，而不是返回到过去。

化的特殊现象。这种现象也属于时间透视并且同我们以上讨论的各种现象相联系。在某种意义上，它也比那些现象更为重要。它是一个过去事件的质的构成的特殊变化。这在许多读者看来似乎是奇怪的和显然不可能的，因为我们一般都认为曾经发生过因此必然已经过去的事情在任何时候都保持着同一的本来面目。“保持”不是一个很贴切的措词，因为我们说某个东西一旦发生过，就不能再“保持”了。“保持”意味着在不断更新的目前时刻中是完全同一的和现实的；但是曾经发生的东西不再存在于一个新的目前时刻。然而除了这种语言上的不准确之外，还需要分清两种区别。一方面，在目前时刻有一个现实的东西，而且就在那个时刻获得了它的存在和确定性的最终形式。这样它就不再现实地存在因而也不再能变化了①。另一方面，存在着具有质的确定性的现象的过去②，它在某种意义上

①这个目前时刻，或其中所包含和呈现的东西，只有从同一目前时刻的角度才能得到认识的理解（附带说一句，这一点受到许多人的怀疑）。但是只要目前时刻的内容在一个目前时刻是完整的、完全形成的，那么它就只有在积极记忆或回忆行为中才能得到认识的理解，它穿过在这些经验中构成它本身的过去并且在上述各种时间外观或时间“透视”中显现自己。我们是否能够以这种间接的方式达到不再存在的目前时刻并对它进行认识的理解，这是认识论的核心问题之一，特别是我们考虑到时间透视现象总是造成干扰。这应当成为展开历史知识问题的立足点，可以上溯到狄尔泰的所谓历史主义，对这个问题的解决太仓促草率了，并且导致了一种彻头彻尾的相对主义。为了确定我们是否必须得出这样一个结论，我们必须更详尽地分析上述时间透视现象，并深入思考它们在知识批判的结构中所具有的涵义。

② 在本书第一版大约十年后，我在《关于世界存在的论争》第一卷中把时间解释为存在的一种方式。我特别注意过去的存在方式问题。在此我不能进一步展开这个问题。关于过去及过去事件与现象的问题，参见尼古拉·哈特曼在1938年的《康德研究》中发表的有趣的文章。（没有1938年的《康德研究》，我没有找到这份文献，——英译者按。）

存在着，尽管是以一种不同的，不再“现实”的方式，并且在适当的意识活动中出现。我们每一个人都有这种过去（尽管“我们”也可能有一个“共同的”过去，只要我们构成一个真正的社会）①。包含在这个过去（它现象地构成自己）中的事件和过程，决不是一劳永逸地“凝固”和不可改变的。这在双重意义上都是正确的。首先，这个过去不是封闭的，只要我们还有意识地活着，因为它总是在增加着新的事件，这些新事件对已经包含在过去中的事件有一种影响。其次，过去出现的事件在其具体形式上不是不可改变的，而是接受某种变化的，但这种变化不依赖于我们有意识的精心谋划的行为②。它不是不可改变的，首先因为一个并且是同一个过去的事实总是不断地具有新的时间性质；例如，它总是一步步地沉入过去。另外，由于它总是出现在一个不同的过去中，为新增加的过去事件和新的记忆行为所包围，所以它也得到其他一些确定因素。存在着一种特殊的“时间对照”，它是心理学里的“序列对照”的倒置。在“序列对照”中后一种现象获得了许多新的特点，因为它跟随着另一种现象，在我们这里一个过去的事实获得了它以前没有的新特征，因为有其他事件在它之后发生。

例如：我们年轻时的许多事情变得“意义不大”了，因为在它们之后发生了其他更重要的事情。在我们年青时，它们似乎，而且的确是意义重大的并且占据了我们全部的注意和情感力量。“今天，我们已经老了，同一个事件不过是一段小插曲

① 某件事一旦发生过，我们企图改变它是完全徒劳无益的。我们所讲的变化和我们改变任何东西的愿望是没有关系的，尽管它们不能独立于我们生活中以后发生的事情。

②目前不再存在的东西与在过去中显现自己的东西之间的关系是一个基本的本体论问题，这里无法讨论。

而已，我们也许会感到惊异，它们居然曾经如此之深地感动过我们。更有甚者：不久以前，也许就是一年前，我们还以一种不同的眼光看待这些事情，我们感觉到它们同我们的现实生活，同我们的个性的本质联系，尽管它们已经失去了很多往日的色彩。今天，它们不仅仅是无足轻重的，甚至对我们成为陌生的，也许甚至是不可理解的。

这都是众所周知的事实；我们无需详细地讨论它们。然而，还有一些其他的不太熟悉但更为特别的事实。当然这些事实也是从时间对照中产生的，但是它们超出了仅仅是相对因素的范围。它经常只是以在一个事件之后发生的事情为基础，它和我们的行为根本不同于我们在目前时刻观察它们时的样子，而且这不光是因为它们在我们的生活中的作用和意义，而且因为它们本质的构成。发生在后面的事情，在“今天”看来也是属于过去并且只存在于我们的记忆中，它揭示了我们的行为的本质的、决定性的动机，“在当时”这些动机是隐蔽的，我们没有充分意识到它甚至还抑制它。这个揭示使我们行为的本质特征发生了变化。在过去时刻看来是对别人攻击的防御行为，现在显示出它自己是一次在伪装下的攻击。在当时，我们体验到自己是一个战胜自己的胜利者，现在转变为不愿意承认的在危险面前的逃跑。我们原来以为真正地终生不渝地爱着一个人，“现在”暴露出只是一种貌似的爱情，我们以某种方式意向它，尽管我们没有接受它，以使我们摆脱另一种真正的然而无望的爱情，等等。“今天”，在看到了以后发生的事情后，我们就确切地知道这种爱情是怎么一回事了。它可以证明，在过去那个时刻，我们并没有假装相信这个爱情——它实际上只是貌似的。从我们过去生活的表面现象来看那就是爱情。某种其

他东西隐藏在深处，但是因为它没有显示出来，它在实践的意义上对我们并不存在。只有通过以后的经验（它在今天也属于过去了），才揭示出以前隐蔽的未被承认的东西，才把影响我们生活和行动的隐蔽力量带到表面来，并且完全改变了我们的过去。这个过去具有了不同的特征从而从根本上改观了。

上述例证不仅指出由于时间透视在我们的过去中发生的变化，它们还为我们提供了依据，以便把曾经是现实的现在从过去中区别出来。曾经现实的现在不再存在了；它曾经存在过，如果有可能直接理解它，而不通过时间透视，它就还是它曾经是的那个样子。只是由于一些新的事件，我们的过去才发生了变化，这些新事件曾经并不是这个过去的一部分而且在当时没有在任何目前时刻中出现。只有在后来，或者“现在”，它们才确实发生并且对那个过去的重构有着无法估量的影响。

7. 再提出一点意见以结束我们的研究：根据我们是否以及在何种程度上扩展我们的记忆，事实（在一个时间阶段中持续的事件、过程、对象）可以通过各种图式化外观在记忆中呈现。所谓“扩展”记忆就是说，回忆起那些和我们最初回想的事件同时发生的事实，它们能够更准确地体现出它的特点或者以一个不同的侧面显示它。我们通常是在一个完整的客观情境中回忆起一个特殊的细节，例如某个形式或事态。只有进一步回忆同一客体的环境和其他细节才能使我们更准确更完全地“填补”我们最初想到的东西。这样它就可以具有一种不同的特征，不仅是它的相对确定性，而且是它的本质核心，而这最初是模糊的，不明显的，没有清楚地辨别出来。从而我们不仅可以改变以这种方式回忆起来的东西的范围，而且可以让记忆的重要意向流连于整个情境的各种细节和要素。许多新的细节

可以从忘却中恢复并且重新清晰地显现出来。同时，在所回忆的世界的那部分空间透视也改变了，所以同样的空间对象在各种图式化外观之中和通过各种透视缩短显现在记忆中。但是只要我们主要关心整个情境中的某些细节，那么其他细节和环境通常都成为背景，而且至少部分地沉入那只是附带地想起的东西的模糊性中。整个被回忆的情境总是包围在模糊性和朦胧性之中，它仿佛是从它们当中走出来的，暂时进入记忆的光束之中，很快又退回到那只是被附带地想起的东西的昏暗里去。这些明亮和清晰中的波动，客体在回忆中的准确形象在回忆的过程（在一次回忆行为的整个延续过程）中持续地存在着，于是它们进入了被回忆的东西的具体的质的时间，它们本质地改变和影响了上述时间透视现象。这些波动比在当前知觉领域中要大得多，但在这两种情况中它们都是不可避免的，并且在确定意识行为能为认识提供什么东西方面发挥着重要的作用。在知觉领域中，这种波动对于以后回忆或者可能回忆这些客体的方式是很重要的，尽管不能说模糊地和不准确地感知到的东西必然以同样的方式来回忆的。同样的道理也适用于回忆的广度和可能的扩张。这似乎也要以以前的知觉的广度为条件，但是有某种东西在知觉中只是在边缘域中模糊地理解到的，然而却占据了记忆的中心并且显现得最为清楚，这似乎也是可能的。在回忆的过程中我们经常忽然说：我刚刚意识到事情原来是如此这般的，尽管我在知觉过程中没有注意它。所以存在着许多可能性应当详尽地考察，但那就超出我们研究的主题了[1]。

①就我所知，还不曾有人从知识批判的角度研究过（各种方式的）记忆可以为认识提供什么东西，也没有人考虑过在何种程度上记忆对于在知觉中获得的知识所作的认识贡献是重要的，也许在某种意义上甚至是决定性的。

以上概略描述的时间透视现象主要发生在对过去事实的回忆中。在某种程度上，它们也出现在积极记忆的范围中，但我在这里不能论述这些问题。在回忆中按照时间透视“缩短”的事件不必是已结束的事件，在一个目前时刻正在展开的过程中，已经过去的阶段也显现在类似的时间透视现象中，尽管我们没有通过特别的记忆行为去想象它们，尽管它们部分地包含在积极记忆甚至在保持力中。另外，每一个过程都只是因为刚刚过去的阶段保留在积极记忆中或者通过时间透视而保留在记忆中，才被感知为一个过程。如果取消了积极记忆和回忆，我们的感知意识只限于“现在”的现实目前阶段，那么我们刚刚感知的过程是否还呈现为一个过程就是大可怀疑的了。我们可以在一些非常规的事例中看到这种迹象；例如，在轻度酒精中毒时，现实的目前范围在过去方面明显地小了，因为保持力削弱了，积极记忆和回忆也大部分消失了。在极端的事例中，一个过程呈现为一系列一闪而过的事件也不是不可能的。但这只是事物本来面目的一个近似物，因为即使在轻度酒精中毒的条件下，现在或者对于现在的意识也决不会成为一种“点状的”意识，只限于分离的时间点。后者似乎只是数学一物理学时间概念强加给心理学家的一种虚构。如果确实出现了这种极端情

如果所回忆的事实是一些一旦成为过去就再也不会呈现于知觉的事实，例如在一个人的生活中所特有事件，那么这些问题的意义就尤其重大了。它们在记忆中“被保持”或被回忆的方式以及记忆在何种程度上可以为我们提供真实事实（过去的）的知识，这对于了解一个人的“现在”，他的目前时刻，以及他在目前时刻的所作所为都是至关重要的。这些问题对于我们阐述获得有关文学的艺术作品的知识的方式也是重要的；但在那里情况有所不同，因为我们可以多次阅读和理解同一部作品。我们在以后几章里还要论述这个问题。

况，那么活动和真正的知觉也就成为不可能了。

一个过程的前面阶段（我们还在感知它的后面阶段）中的时间透视现象对我们有特殊的兴趣，特别是我们正在考察没有中断也没有返回作品已读部分的阅读文学的艺术作品活动。但是在阅读较长的作品时，经常会回到作品的前面部分，所以我们也必须论述它。然而在目前，我们只能一般地考察时间透视并且回到阅读文学的艺术作品时产生的时间透视问题上来。

第十八节　文学的艺术作品的具体化中的时间透视

时间透视现象出现在文学的艺术作品具体化的两个不同方面中。一方面，作品描绘的事件和过程出现在各种时间透视现象中；另一方面，时间透视也适用于整部作品及其具体化已经读过的各个阶段和部分。所以，时间透视的运用出现了一种特殊的“交叉”；这种交叉往往造成复杂的和难以预料的时间透视现象[1]，因为两种运用在很大程度上都以读者阅读时的行为为条件。

时间透视现象能够以各种形式和各种变化出现在作品所描绘的世界中。它们的选择首先取决于作品描绘世界的对象，尤其是事件的描绘方式，从而归根结底取决于包含在作品中的句子的构造和序列，并且部分地取决于作品语言的语音学现象。在这

[1] 这一点对作家在创作作品的阶段尤为重要。因为时间透视现象一般都具有高度的审美相关性，所以作家必须把它作为艺术作品的艺术的或审美的效果中的一个重要因素。

个范围内，时间透视现象是由文学的艺术作品的基本结构决定的，从而在一种或多或少潜在的形式中属于作品本身，尽管它们只有在作品的具体化中才能充分地展开。只要读者遵循作品的要求，他就受到由本文预先规定的时间透视的影响，并且在这些透视中理解作品所描绘的事件和过程。在时间透视的投射中发挥最重要作用的是限定动词的各种时间形式，它们发挥主要谓语或从属谓语（从句的谓语）的功能。我们知道作品可以用动词的现在时或各种过去时态，有时候也可以用将来时。通常的，例如在一部小说中，过去时和现在时是交替使用的。情境和事件用过去时描写，而作品中人物所说的句子一般是用现在时写的，现在时也经常用来描写比如说某些事物或人物，这给它们一种永久性和超越了时间的外观，好象它们不受变化的支配。有时候，诗歌尤其是抒情诗，利用它所谓的跳跃性超越时间。戏剧和许多抒情诗都是以现在时为主。如果一本书完全是用过去时写的，我们就用一种同我们回忆过去事件的态度相联系的态度来阅读它，不管书中描绘的活动是否确定在一个特定的历史时间内。不过在这里有许多不同的可能性。

动词时态本身还不足以确定作品中描绘的事件是否发生在过去还是特定的现在。灵活地使用不同的过去和现在时态，再加上生动的和创造性的描绘，以及对事件许多细节的强调，能够使用过去时描绘的事件在一个生动的现在的图式化外观中呈现给读者，读者仿佛进入了所描绘的过去，并且在时间距离缩小到最低限度时，就好象是被描绘事件的目击者，读者采取了一种独特的记忆——感知态度。时间距离极大地缩短，使得读者能够返回到被描绘事件的时代，在这些事件展开的同一时间阶段中观察这些事件。这样读者就随着不断地阅读新的和“后面

的”事件，和作品中描绘的时间之流一起运动着；尽管“前面的”和已知的部分沉入了过去①,但这些‘前面的’事件开始在时间透视的各种现象或“外观”中呈现给读者。时间透视现象可以在各种结合和综合中具体化。

在许多作品中，动词的过去时态是这样使用的，再现客体尤其是再现事件是在一个很大的时间距离中呈现的。这样读者就不能“进入”过去；他从他现在的角度观察作品中描绘的事件②，因为他知道它们发生的时间阶段已经大大缩短了。有些过程是在很长的时间中展开的，有着非常复杂的性质，包含着许多阶段，这样的过程就不能从相应的时间阶段，一个阶段一个阶段地描绘出它们的全过程，只能非常“概括地”描绘成一个无差别的统一体（整体）。有时候一个句子就描写了一个时期，一个复杂的过程只是简单地提了一下它发生过了。许多五花八门的事件概括在一段简短的报告中，所以我们根本看不到它们的展开、实现和变化，我们即使能看见它们，也是隔着很大的时间距离“看见”的；我们停留在“叙述”本身的现

①我们必须考虑一个双重的过去，如果我们可以用这样一个措词：首先，作品所描绘的“现实”的过去以及和这个现实一起描绘的时间的过去；其次，作品本身的时间结构的过去。

②很难精确地说“他的目前时刻”是什么，它可能是阅读的目前时刻，从而是读者在现实中经历的一个时间阶段。但是另一方面，阅读的目前时刻似乎被抽离出这种时间之流。读者的具体生活保持不变，他在想象中进入了被描绘事件的时间，就好象他是在同一时间流之中来了解这些事件的，尽管是在一个晚得多的时候，阅读的时间过程既不等于也不能收缩为一个单一的目前时刻。它以一种特殊的方式同作品具体化的时间结构相吻合。只有在后来，当我们从阅读回到具体生动的生活时，我们才重新使这个阅读的时间阶段适合于我们的生活进程，尽管它实际上并不属于这个进程。我在讨论审美经验时还要回到这个问题上来。

在①，我们决不能把它等同于阅读的现在，尽管读者经常把它们等同起来。由于时间距离很大，我们在阅读时不断地过渡到新的事件，却几乎没有注意到属于遥远的过去的各个“前面的”和“后面的”事件变化的性质。每个东西都似乎是同样“古老的”，同样“过去的”，离叙述的时间阶段同样远。在这种情况下读者不采取上述回忆一感知的态度；相反，主要采取一种纯粹回忆的态度，当然两者有着基本的区别，即读者一般都是采取一种“被动的”、“接受的”态度，因为那些“记忆”和“回忆起来的东西”都是叙述强加于他的。在这种情况中出现的其他时间透视现象是描绘的时间间隔的缩短，在能够发现动态现象的限度之内，它们在正在展开的事件的动态中显现为迟钝和终结，所有的东西似乎都在同样的缓慢和平静中运动。

在文学作品中，有时候是这一种，有时候是那一种时间透视占主导地位。每一种时间透视都有一种相应的阅读方式，它在某种程度上是强加给读者的。一般地说来，特别是在小说中，两种呈现方式是互相交织在一起的。比较“重要”的事件一般是从近处叙述的，而其他事件是从远距离叙述的。附带说一句，这种时间距离的变化对整个作品的结构有一种特殊的构成意义，并且成为在作品的具体化中构成特定审美相关价值的有效手段。如果要在具体化中构成并揭示这些性质，读者必须对被描绘事件的时间距离的变化具有良好的感觉。只有这样，作品描绘的世界才能具有造型性和一定的三维性（作为各种事件

① 叙述的“现在”当然是一和流动的现在，它本身构成一个问题，当叙述者本人就属于被描绘的世界并且从这个世界的角度来展开叙述时尤为突出。附带说一句，并不是每一部小说都有在作品本身中被描绘的叙述者，并属于作品所描绘的世界。以后会更详细地论述这一点。

不断地在前景中出现又退回到背景中去的结果）。

为了更清楚地理解我们刚才所讲的东西，我们分析约瑟夫·康拉德的小说《吉姆爷》中的几个例子。

这部小说的第一章就给我们提供了时间距离变化的极好事例。在头几页中我们了解到“吉姆爷”的性格和早年生活的各种细节。在这段粗略的概述中，我们没有看到个别的事件，而是看到在吉姆的生活中多次重现的一系列事件的整体，这些事件是根据它们的类型而安排好的，之所以提到它们只是为了强调“主人公”的某种性格特征。进入了作品描绘的世界之后，我们发现自己处于作品所描绘的时间的一个没有特别指出的时刻，我们只知道它比作品叙述的事件要晚得多，那些事件是隔着遥远的时间距离显现出来的，这个距离是简略的描绘以及在叙述中不断使用重述手法的结果①。作品总是几乎同时给我们提供一系列发生在不同时间的类似的事实。所以我们不能把握任何真正独特的事件本身。我们作为读者必须在某种意义上使自己置身于具体的、单向性的事件之流以外，而不能在心理上置身于任何特定时刻，以便从那里随着各种事件的运动并近距离观察它们。例如：

> 一到底下舱面，听见二百来个五方杂处的人们嘈杂的声音，他简直忘却自己了，幻想着自己是在亲身经历许多海洋故事中所描述的那种冒险生涯。他看见自己从将沉覆的船上救出受难的人们，在狂风暴雨里砍断船上的桅杆，游水穿过挤出一行白线的巨浪；或者是遇险后漂流着的一个孤零零的人，赤条条，打光脚，踏着露出来

①至少在波兰文译本中是这样。在这点上译文是否忠实于英文原著是无关紧要的；如果不忠实，那么我指出的现象在原著中也没有出现。在德译本中很难发现它们，因为德语没有真正的重述和真正的未完成式。

的暗礁，找一些贝类来充饥；或者在热带海岸上碰到生番，在白浪如山的海上镇压下水手的暴动……

忽然时间距离彻底改变了。在一个非常近的时间距离中描写了一个“场面”的不同阶段。从某一个时刻起我们必须在某种意义上成为事件过程的一部分并且通过一个接一个地观察它们而跟它们一起前进；但是即使在这里时间距离仍有某些比较小的变化。

“发生什么事了。快来。”

他跳起来。许多水手涌上扶梯。他能听到上面有一大阵奔跑叫喊的声音。但是一挤出舱口，他就站着呆住了——好象糊涂了。

这是一个冬日的黄昏。暴风自中午后重新刮起，河上交通都停顿了，现在一阵一阵地呼呼作响，带有飓风的力量，轰轰的声音好似隔海大炮发出的礼炮。急雨斜飞着，一片片打来，时起时停。吉姆间或看到翻斤斗的怒潮里吓人的景物，就象混在一起，在岸旁颠簸的小船，飞雾里呆立不动的房屋，笨拙地对着铁锚颠扑的宽边渡船，起落不定，给浪花埋没了的埠头。第二阵狂风似乎把这些全吹掉了，到处都溅着浪花。暴风当中的确有一个目的，天翻地覆的无情纷乱里夹有一种愤怒的严肃，这又好似是专对着他而发的，叫他害怕得不敢出气。他呆站着，觉得自己给风吹得旋转了。

人们挤到他身上来了。“快艇上赶快备人呀！”小孩子从他身旁跑过去。一只走内海的小商船驶进来躲风，冲撞了一只抛了锚的双桅帆船，这个惊险场面给船上一位教师看见了。一群小孩子爬到栏杆上，围着吊艇架。“碰船。刚在我们前头。塞梦兹先生亲眼瞧见的。”他们在后面一推，他站不住脚，摔到尾桅上，抓着一根绳子。

还有另一段：

吉姆觉得有人重重地拍他的肩膀。“太迟了，年青人。”船主看见这个小孩子好象要跳出船，赶紧把他一把抓住。吉姆抬头望着他的时候，眼睛里有自知失败的痛苦神情。船主同情地微笑一下。“希望你下次运气好些。这回教导你此后应该敏捷些。”

如此这般，直至本章结束。

这整个场景当然要比在它之前描写的许多事件发生得早得多（例如，有关吉姆作为不同港口的代理商的有关细节）。然而，这个场景是在如此之小的时间距离之内描绘的，以致我们几乎可以亲眼看到“正在”发生的事情。时间距离只是偶尔地变得大一些，因为某个时间阶段，例如对暴风雨的描写，是以缩短的形式呈现的；但是紧接着描绘的事件又变得很近了。时间距离的波动使我们不能象现在体验它们那样来观看这些正在展开（发生）的事件。某种时间距离，不管多么小，仍然存在。但正是因为它很小，所以比较“早”的东西和比较“晚”的东西在时间上的某些意义不大的差别也就变得更明显了。我们有可能基本上准确地确定被描绘事件的时间次序①。

康拉德经常使用的间接叙述法也有助于强调所描绘事件相对于叙述本身的目前时刻的“年代久远”，并且使描绘事件的“时代”呈现出浮雕一般的明显的区别。所以有一种通向“较

①与时间距离的扩大与缩小密切相联，再现客体所借以呈现给读者的图式化外观的生动性与明晰性也发生了类似的变化。有时候它们是那么清楚，就好象我们是在现实中实际地感知这些对象。如果时间距离加大，图式化外观就互相混淆，变得不清晰并很快就消失了。

早的”和“较晚的”事件的透视，在这里，“较早的”事件在某种意义上是通过“较晚的”事件看见的。让我们回忆一下马罗对他和吉姆在饭店的前廊里进行的谈话的叙述。这次谈话正好发生在审理帕特那一案第一次开庭结束后和吉姆被判决之前。在这个叙述中，四个不同的时间阶段以巧妙而又自然的方式交织在一起：(1)马罗的叙述本身的阶段；(2)马罗和吉姆在饭店谈话的阶段；(3)法庭审理的第一部分的阶段；(4)帕特那事件以及从吉姆离船到在亚丁港靠岸期间所发生的事情的阶段。时不时地，在谈话后将要发生的事情——法庭的终审——也通过叙述露出端倪。另一方面，关于吉姆父亲的某些暗示开辟了对另一个更早的时期的透视。上述第一个时间阶段比其他的时间阶段要晚得多。它构成马罗的叙述不断更新和展开的现在，尽管在开始时，它已经是用过去时描写的；但是由于大量引用马罗的话，我们成了马罗这段叙述的各个连续阶段的见证人。上述各时间阶段中，第一阶段“晚于”第二阶段；第二阶段“晚于”第三阶段；第三阶段“晚于”第四阶段。第四阶段的开头和小说前几章直接描述的帕特那的故事联系着。但是我们在听马罗的叙述时，我们实际上把自己置于第二个时间阶段，只是马罗引用的吉姆的话才使我们回到第一个阶段。由于马罗和吉姆的谈话，由于吉姆叙述的生动性和这次谈话交织在一起，由于他的回忆以及我们从小说前面几章已经了解到的情况，吉姆的整个故事在某种意义上集中在上述时间阶段的第二个阶段中。各种事情和过去的事件在他的记忆中重新涌出，使我们能够观察这些事件并回到吉姆的悲剧（由他重新体验的）中去。许多事情发生在不同的时间，但它们仍有着相互联系，它们在后来对吉姆的精神的压力，吉姆明显卷入统一的时间流

中，事件的动态以及它们对后来事件影响的力量，所有这些都使在非常丰富多样的透视中的时间呈现出一个具体现象的形式，各个阶段都有独特的色彩，并且同其中发生的事件构成一个现实。

要在这里分析这个故事的所有细节是不可能的；只有对故事进行逐句分析，才能清楚地显示出在这个故事中出现的时间透视现象的全部丰富性，这是一项尚未完成的任务。

下面两段本文是“进入”过去和把过去带到现在的例子。

第一段本文选自米歇尔·乔洛曼斯基（Michal Choromański）的小说《嫉妒与医术》，第二段是列奥波尔德·斯塔夫（Leopold Staff）的一首诗。

> 他的妻子和外科医生被单独留在一起。她还是象以前那样保持着沉默，这种沉默对外科医生有着比他所知道的任何不正当的爱抚都更强烈的刺激效果。另外，他有个印象，她曾经说过点什么，但那是当她丈夫还在这里的时候说的。她说了些非常愚蠢的、没有任何意义的东西，这就是那些她津津乐道的陈腐平庸的自相矛盾的话，超出这些就是她的理智所达不到的境界了。她总是说这一类的话：“百分之百的男人拥有最低的百分比的男人气概”，或者“一个女人只献身于她不爱的人。”这是最令人尴尬的，外科医生窘迫地看着威德玛尔，其他人也明显感到窘迫。
>
> “无论如何，我不感兴趣”，外科医生声明，手里拿着他的帽子。他满眼看到的都是灰尘：月亮在黄色而昏暗的天空中发抖。塔姆坦大夫揉着眼睛，咆哮道：
>
> “该死的风……
>
> “但是当威德玛尔关上他的香烟盒并且斜眼看我的时候，我就感到可能会发生什么不愉快的事情，出于自我保护，我把手插进衣

袋里。至于女人的头脑，我一点也不感兴趣；我相信女人有更有趣的器官。”

他就这样继续胡思乱想，肉感的，放荡的，更糟糕的是，在他的偶像面前有点做作和不真诚。当他在医院大门前停下来时，一个年轻的家庭医生跑过来迎接他，他的白大褂的下摆在风中飘动。塔姆坦大夫想忘掉他的助手，在任何人可能妨碍他之前，继续自己的冥想。“我非常清楚这个男人想用他的手扼死我，不可否认，我们都感觉到对方的威胁，尽管我们能够真诚地理解对方。”

外科大夫还想回忆什么东西，某种似乎对他很重要并且不应当耽误的东西，但他没有足够的时间了。他的助手已经跳上出租马车。

在读这一段的头两个句子时，我们的印象是作者直接描写沙龙里的场景，而这个情景就是我们在阅读时所看见的现在。但是我们一旦知道那个女人“当她丈夫还在这里的时候”曾经说过点什么，我们就意识到头两个句子也是外科医生在回忆一个过去的情景时所想的，这个外科医生正在记忆中回到一个以往的情境中去，当时有三个人在客厅里：这个女人，她的丈夫威德玛尔大夫和外科医生塔姆坦大夫。接下来的句子更详细地描绘这个情境。但是仍然不清楚客厅中的情景是从哪一个目前时刻开始回忆的。“无论如何，我不感兴趣”，这个句子首先确定了外科医生的回忆发生的现在时刻。接下来的两个句子给“现在”正在发生的事情提供了进一步的细节。在这个现在时刻，外科医生继续他的回忆，直到他又转回沙龙中的场景。在他的记忆中他完全离开现在而进入过去，这一切都是那么栩栩如生，而且他企图在意识中同现在保持距离，当助手出现时他中断了回忆，但又再次回到过去以便在那里多逗留一会儿。他生

活在过去之中；现在不留痕迹地溜过去了，直到事件的进展迫使他至少部分地面对现实为止。即使这时他也只注意到现在的某些细节，并且机械地履行自己的职责，一边温柔地欢快地唱着："吕贝卡，吕贝卡，亲爱的，我们俩将在这儿遇到什么运气？"

在下面这首列奥波尔德·斯塔夫①的诗中描绘了一个恰好相反的情境：

> 我弹起你，心灵忧伤的和弦——
> 你为我奏出夜的宁静，干草的气息。
> 我记得那白色的房屋，两棵枫树，
> 鸟儿在夏夜的枝桠上甜蜜地歌唱，
> 这就是那些幸福的时光所留下的：
> 两棵树，一个唱歌的鸟儿——再没有任何东西了，
> 可它们又是如此之多，如此之多……

诗歌中抒情之"我"就生活在这个目前时刻，它充满了对很久以前的过去的回忆，诗人借助于无足轻重的细节把它召回到现在，它在从过去保留下来的忧郁的意识中表现自己。不可挽回地失去的幸福，它那微不足道的但又是珍贵的痕迹保留在记忆中。悲伤（不可能在情感上愉快的）一下子就确定了抒情之"我"的现在，他就在这个现在中吟诵着诗句。这仿佛不是抒情之"我"进入过去，相反，是过去在一瞬间复活了，好象是对现在的回声，和"现在"正在发生的事情融合为一体。这

① 所谓的"青年波兰文学"的一位重要抒情诗人。斯塔夫生于1878年，死于1962年

里显示出诗人很高的艺术性，这个过去尽管非常遥远并且只用了几个无足轻重的细节勾勒出来，仍然以其特有的、非常生动的情感色彩给读者以很深的印象，并且为展开它那给人以深刻印象的忧郁情思构成必要的背景。我们虽然和抒情之“我”一道生活在这个现在，并体验到他的全部情感内容，我们却不局限于它而是从现在的角度看到过去生活的景象，并体验到现在是过去的一个回声。

下面这首威尔辛斯基（K·Wierzynski）的诗（《爱情的日记》）是一个描绘现在的例子，在这个现在中，一切对过去和未来的透视都消失了：

你的嘴唇在徜徉，你的嘴唇在蠕动，
象两个玫瑰色的小鸟轻轻地抚摸着我，
抚摸着我的双眸，象两道圣光，
你的嘴唇征服了我，你的嘴唇占有了我。

象可耻的忏悔，象疯狂的私语，
我在我嘴中重复着你那数不尽的嘴唇。
从嘴角的微笑到舌上的味道——
你的嘴唇吻过，世界就消失了。

我们不打算分析这首诗，而只是考察时间现象和它的理解方式。象几乎所有真正的抒情诗一样，这首诗也描绘了一个现实的“现在”①。抒情之“我”完全淹没在这个“现在”之

① 我于1934—35年在高级研究班所作的大量分析表明，至少某一种抒情诗的特色就在于，它们是抒情主体自身在一个单一的目前时刻范围内的行为方

中，所有对过去和未来的透视都消失了。保留下来的东西只是现实的喜悦情感，通过抒情之“我”在这个时刻的态度表现出来。它植根于构成诗歌的句子的形式和陈述之中。作为陈述本身的句子中所述说的并不是一种发泄情感的形式，所以也不是一种把无名的情感揭示给直观的方式；陈述和情感一道构成了诗歌中创造的现实的自我包含的现在，我们必须体验它的特别的独特的形式及其完满的质的构成。但是，我们不可能隔一段距离来“解”它，不是观照或观察一个“客观”地提供给我们的生活情境——就象有人要告诉我们一个类似的情境时会出现的，而是相反，通过在阅读中排除[②] 把作为读者的我们和抒情之“我”分开的任何距离，以及准确地在诗歌中实现那个被创造和激发的“现在”来理解诗歌。在正确的阅读中，诗歌的“现在”和阅读的“现在”之间不应当有距离和间隔。诗歌的“现在”完全是由构成诗歌的句子的语义内容确定的，我们从本文可以看出它没有放在特殊的时间流中；它根本没有在时间中确定。换言之，正是因为在实际的时间之流中没有独特的、固定的位置，所以这首诗可以在任何现在中得到具体化。正因为如此，如果两个“现在”——即诗歌的现在和阅读中具体化的现在——是互相吻合的，那么阅读的“现在”就必须在某种意义上脱离我们一般现实生活的进程，必须由诗歌的现在的内

式，它是由凝聚在诗中的一种经验得到质的确定的。同时这个目前时刻似乎又脱离了时间流，或者它不是在时间流中确定的，即使抒情主体的经验中（从现在的角度）暗示着一个过去或未来时也是如此。在波兰，朱利叶·克莱纳在更早一些时候就曾指出，现在对抒情诗有一种特殊的作用。我以后还要讨论抒情诗问题。

② 说“排除”是不正确的，作为文学作品的艺术性的结果，这种距离是凭自身而消失的，或者说得更准确一些，根本就不存在。

容来确定，以便成为诗歌所投射的那个“现在”并拥有它的全部丰富内容。换言之，读者作为特殊的心理主体必须不仅等同于在诗歌中表现自己的抒情之“我”；他还必须在一刹那间觉得自己仿佛就象抒情之“我”一样成为一个正在体验和表现自己的“我”；他必须在想象中变成抒情之“我”。只有这样才会产生紧扣诗歌本身的具体化，才有可能对相应的具体化形成完全直接的、没有距离的审美理解。

如我们所见，在我们前边描述的读者态度（它是由正在阅读的作品决定的）之间，在通过这些态度出现的时间透视之间，在阅读抒情诗的态度和时间透视之间，存在着很大的区别。在前一首诗中，读者有时候离开现实性的领域进入作品虚构的过去，这是至关重要的；在后一首诗中，读者必须完全淹没在诗歌虚构的现在之中，任何真实的和描绘的过去与未来都消失了。

如果我们把沉浸于时间变化（伴随着过去强烈的回声和未来的宣告，虽然只是在现实的、不断变化的现在出现的范围内）视为时间或者在时间中延续的本质特征，那么我们就可以说上面那首诗歌创造并强加于读者的现在是在时间之外的。这种观点从一个方面来说是正确的：在一首诗中投射的现在是它特有的并且不同于我们在一出戏剧中所观察的现在。在一首诗中，我们对一个特定的过去和未来的透视共鸣消失了。但说这是“无时间性”或“外时间性”也是不正确的，这个“现在”本身就是一个“时间范畴”。这首诗的“现在”的独特性在于它的界限——用胡塞尔的术语——是不确定的或空虚的①。

但是有一种抒情诗，如果不是外时间的，那么可以在某种

①我们很快就会指出为什么在这里不能说外时间性的其他理由。

意义上叫做超时间的，但是在这种诗歌中也投射了一个“现在”。在一种哲理诗中就有这种情况。例如我们读一下从雷纳·玛利亚·里尔克的《图象集》中选出来的《绝章》（我相信我们可以在《俄尔甫斯的十四行诗》中找到许多这样的例子，但是它们就更复杂了）：

死神真了不起。
我们都属于他
咧着大笑的嘴。
当我们想起生活中的自己，
他就在我们中间哭泣。

在这里，抒情之“我”说着，想着这个思想同时又在体验它，淹没在一种莫名的沉思和宁静的情感之中；所有这些构成他的生命的一个具体的目前时刻。这首诗也是抒情之“我”在一瞬间表现的一种态度。但是正象前一首诗那样，这首诗中所说的并不构成人类生活的一个独特的、正在展开的、具体的、充实的目前时刻，相反，它在某种意义上就象人的永恒的命运翱翔在所有的目前时刻之上，即使人们没有想到它，即使现实的现在充满了同死亡正好相反的各种事件（我们都属于他／咧着大笑的嘴）的时候，它也是存在的。尽管体验着的抒情之“我”目前时刻是非常充实的，但“在我们中间哭泣”的东西笼罩着每一个目前时刻，所以它使整首诗具有某种超时间性的特征。歌德的《游子夜歌》①也是如此。

① 语言学家们经常说这首诗表现了一种“永恒的真理”，并且力图把这个“真理”还原为一种所谓的哲学原理。但是这样一来，他们就抛弃了这首诗，并使它成为一篇陈腐的、渺小的论文。

群峰
一片寂静，
树梢
微风敛迹。
林中
栖鸟缄默。
稍待
你也安息。

现在让我们来讨论戏剧。无论是阅读还是观看，戏剧都使读者（观众）跟随着正在展开过程中的各种事件不断更新的目前时刻，我们并不是必须把自己投射在这个现在之中，就象投射在一个过去时间那样，而是要在戏剧的进程中不断地重新实现这个现在（它总是处在变为现实的过程中）。戏剧观众的特点就在于这样伴随着不断更新的现在前进的特征，只要他服从作品的要求。但是一出戏的现在不是一首抒情诗的现在。当然，戏剧是多种多样的，我们不可能在这里都论及它们，因为这些思考只是为了阐述我们的题目的具体例证。所以说，一方面有许多历史剧，例如莎士比亚的历史剧，另一方面也有许多戏剧不是历史剧，因为它们并不表现一个在历史中明确确定的具体故事，即使它们具有许多历史时代的特征，从而文学学者可以在时间上把它们确定下来。在这样一出非历史剧中，当我们随着情节展开时，我们就把握住一个不断更新的“现在”，它是由在那个时刻中发生的事情所充实和确定的。但是这个“现在”同时也是构成戏剧中表现的故事所描绘的时间过程的一个

阶段。每一个新的现在所呈现出来的变化的情境，使得观众可以直接地没有距离地在正在发生的事件中理解这个现在本身。它总是一方面被一个已经流逝的过去、另一方面被一个宣告着自己的未来（时而预示威胁时而充满希望的）所包围着。过去的事件（部分是剧作所表现的，部分只是剧中人的谈话中提到或行为中显示出来的）或者由读者保留在积极记忆中，或者把它们回忆起来，于是它们也在某种时间透视的现象中呈现出来。这种附带的呈现，这种过去事件的回声，对于继续直接理解正在发生的“现在”不无影响。虽然观众可能被他所看到的东西所震动，虽然他可能因此产生同情，虽然他可能在某种意义上被吸引到情节中或者为它所裹挟，但是直至描绘事件的终结他始终是一个“观众”。他停留在被描绘世界的外面，因而也停留在那个世界的时间的外面。所以，在戏剧中我们决不会体验到那种紧密无间的感受，也不会生活在被描绘的现在中，就象我们在一首抒情诗中体验到的那样。这个被描绘的现在也没有它自己的这样一个界限，因为戏剧中的现在不仅本身在不断地更新而且也是一个通道，是展开和构成它自己的时间过程中的一个阶段。上述时间距离（它常常体现着过去事件或小说中描绘的事件的显现方式的特点）在理解正在展开的事件时消失了，但是还保留了一种理解或感知的距离，如果我们可以这样说的话，它在戏剧中是不可能被排除的。然而这后一种距离在抒情诗中却不存在，就象我们前面讨论的威尔辛斯基的那首诗。诗歌的“现在”和读者的“现在”在它们所有的限定中和它们的内容中都是吻合的，就好象它们是一个并且是同一个“现在”。当然我们决不能忘记读者经验的内容以一种特殊方式在经验的

边缘域中变得模糊了。①

我们可能会遇到下述反对意见：尽管诗歌很短，读诗所用的时间也肯定不是“一个瞬间”。我们读完一首诗起码要用好几秒钟。在我们读诗的最后一个字时，我们开始读诗的那个时刻已经结束了，所以是属于过去的。因此怎么能说读者的一个单一的现在同诗歌的“现在”相吻合呢？我们也不能说诗歌的“现在”构成一个单一的现在，因为即使诗人或者——如果我们愿意的话——抒情之“我”当然也不能在“一个瞬间”就在狂喜中出口成章。

尽管这种批评是建立在误解的基础上，我在这里提到它是因为它使我们可以讨论时间透视在文学的艺术作品中表现的另一种方式。但是这个误解是什么呢？

我在前面已经说过，我们必须区别开现象的，具有质的确定性的时间和用钟表测量的时间，尤其是物理时间。柏格森的观察和胡塞尔对于经验的充实的时间的更为广泛的研究，使我们有理由考虑这种区别。当我讲到一个“现在”或目前时刻时，我所考虑的并不是按照秒数或秒的分数来测量的时间。现象时间的时刻，如果一定要把它们同钟表时间相比较的话，在这种比较中必须看成是时间阶段，在测量它们时，它们就能够或“短些”或“长些”。具体经验的“时刻”之互相不同，是因为它们有着不同质的、独特的和（如柏格森正确地说的）不

①当然我并不否认威尔辛斯基的诗也可以用一种完全不同的方式来阅读和构想。例如我们可以用如下方法来读它，即保持着时间距离和感知距离，但决没有触及读者和抒情自我的真正区别。我承认这一点，但是这样一来我就忽略了这样一个不同的阅读方式是否能够构成诗歌的忠实的具体化的问题。我所要说明的仅仅是，用我在上文企图证明的方式来读这首诗是可能的；它对于另一种类型的作品就不可能了。

可重复的色彩。这种色彩显然首先是由占据了这个时刻的东西所确定的，即由经验主体的经验领域中正在发生的东西确定的。这种色彩部分地也是由已经过去的东西的回响和即将来临的东西的预告来确定的。但是有两个决定性因素使它成为一个单一的时刻，一个单一的现在：首先，统一的质的色彩；其次具有这种色彩并占据这个现在的每一个东西的现实性，尽管它是由保持力和延续力所构造的。它是一个单一的时间单位，只有这样它才能沉入过去，获得“刚刚”过去的性质，然后在某种意义上附带地保留在积极记忆中；在沉入过去以后，它只有借助于一种特殊行为才能被“回忆”起来。但这时它已经永远丧失了它的自我呈现能力，所以超越了记忆行为，不论我们是多么生动地回想它。这个以前的现在（已经成为过去）从属于我们所描述的时间透视。但是在它借以重新出现的所有限定性中，这个时刻总是显现为一个单一等同的时间单位。

我们刚才讨论的威尔辛斯基的诗中，“现在”充满了整个心理情境和抒情之“我”在本文中表现和描绘的态度。这就确定了这个“现在”统一的色彩。因为这种色彩是统一的，并且包含了诗歌展开的整个时间阶段，所以在这里只有一个单一的现在，一个单一的目前，而不是一个时间之流，我们可以在其中区分若干具有质的确定性的时间单位。这并不排除在这个时间单位中存在着各种要素的可能性，例如被表现情感的酝酿和高潮。

只要我们在属于诗歌所描绘和表现的方向上（当然是片面的）理解了诗，而没有注意诗的其他方面——它们在充分的审美理解中显示出来，那么我们刚才关于诗歌时间结构所讲的话就都是有效的。但是还必须作一些补充。我们所讨论的诗歌，

象一切文学的艺术作品一样，是一个多层次构成。在上述分析中，我们只考虑了其中一个层次，即来自时间方面的层次。语音层次和意群层次都没有考虑；这首诗也并不是只有几个句子，必须在一个或长或短的阶段中阅读。当我们读第二节的时候，第一节已经读过了并且保留在积极记忆中，只要我们理解了并且是审美地理解了整首诗。语音学构成和现象，例如韵律和诗句的旋律都是在阅读的各时间阶段中展开的。句子的语义单元和诗句的单元都使阅读的时间之流和诗歌各阶段显现的顺序结构可以节奏的形式表现出来。

让我们撇开诗歌的“长度”是否允许我们在单一的目前读完它所有的句子，诗歌开头部分的句子和阶段是否超出了这个范围，或者在较长的诗中到我们理解最后的词时是否已经必然超出这个阶段的问题。我们已经指出，这在很大程度上要取决于读者的现在的长度。在不同的读者之间这个长度有所不同，就是同一个读者由于专注和运用意识的水平也有所不同。但是如果在我们读到诗的末尾时，最初的诗句或词已经超出我们的现在的范围，只要它们仍然在读者意识中回响着，那么它们必然已经沉入过去——不管是一个多么“接近”的过去——从而是以时间透视的形式出现的。这对诗的构成不可能没有影响。由于句子顺序很短——它们与其说是冷静构成的思想，不如说是感情的迸发——由于某些词组的重复，它们在诗中引进了一种不安的因素，对冲破寂静的压倒一切的情感缺乏自我控制。这些个别的强烈发音的词和随意抛出句子对它们描绘的内容是一个补充，它们给动态和情感的充满性增加上它们的不安因素。通过理解它们如何前后相继，某些部分怎样消失而其他部分怎样出现和开始被听到，我们就用一个同它以及抒情之“我”的热

烈情感相和谐的因素补充了狂喜的现在。读者在刹那间于想象中同如此构成的抒情之“我”合而为一了。对于构成诗的整体来说，诗歌的“前面”阶段通过时间透视保留在积极记忆中的重要性在这个例子中是显而易见的。减少积极记忆并用特殊的记忆行为来代替它的功能，就会使显现在具体化中的诗歌整体成为问题并可能会破坏它。

当然，即使是对于较长的文学的艺术作品，把作品（具体化的）的前面部分保留在积极记忆中，或者如果必要的话，回忆起它们的所有层次也是非常重要的，不管客体层次中的事件和过程是在什么时间结构中显现的。作品越长，具体化的作品前面各阶段显现的各种不同的时间透视现象就越丰富。我们不能一般地说在具体作品中会出现哪一种现象，因为它们是非常多样的并且能够在不同的选择中出现。这里我们仅限于指出一组特殊的现象，它们对于理解尤其是审美地理解文学的艺术作品有着重要的意义①。当我们考虑读者把（具体化的）作品“前面”阶段保留在积极记忆中或者回忆它们时，我们就必须在某种程度上考虑以上论及的所有时间透视现象。随着作品的新阶段不断地揭示给我们，我们也在不断更新的时间透视现象中“看到”作品的前面部分，这一般是通过一种根据我们正在读的作品那部分的内容确定的选择来实现的。我们“看到”已经读过的东西的方式的这些变化不仅显示了作品本身的动态（不

①赫尔德尔（Herder）是第一个发现文学的艺术作品各部分顺序的这些时间现象的德国哲学家；至少他在同莱辛争论时提到了它们，但没有详细分析。后来迈耶尔（Meyer）在他的《诗学》中曾是唯一指出这些现象的人，但他也没有进一步探讨时间透视现象以及它们在文学的艺术作品的审美理解中的作用。

仅显示了其中描绘的事件），而且显示了它的统一结构的类型，后者以它的构造的特殊性为基础。在阅读的过程中我们感知到（在某种意义上体验到）构造的这些特征[1]，但并不总是以同样的方式感知的。我们感知这些构造特征的方式取决于作品以及读者对作品结构的特殊性的接受性和开放性。

我们可以从以上研究中得出如下结论，当我们在阅读中慢慢地把作品从头读到尾，我们是从一个不断更新的时间角度，但总是在一个时间外观之中来理解具体化的作品的，这个时间外观和读者的角度、态度以及作品正在阅读的部分是相一致的。这些图式化外观和这些时间透视"缩短"现象中，没有一种能够单独在阅读中将艺术作品的整体在其现实性的形态中呈现给我们。它们中的每一个都只在一种"缩短"现象中显现作品的一个片断。只有在阅读作品所有部分的连续性中我们才能获得它的时间外观的整个体系，如果我们一下子就具有所有这些外观，它们就能够在一个单一的审美理解中形成艺术作品的整体性。但是这种可能性被文学的艺术作品各部分按顺序排列的性质排除了。文学的艺术作品只能在一个时间中展开的时间透视现象的连续统一体中对我们呈现出来，当然，这要以阅读没有被打断为条件，这种中断在读小说时每每发生。所以不能要求对一部艺术作品的理解在一个单一的"现在"就能够完成，并且包括了它的所有阶段和层次。这种要求只能证明人们既没有领悟也没有理解文学的艺术作品的一种本质特征。

① 只有对作品进行科学分析才能从概念上理解这些构造特征，但这就超出了普通阅读和审美理解的范围。

第十九节　阅读后对文学的艺术作品的认识

人们也许会说我们只有在结束了阅读但尚对作品保持着生动印象的时候，才能从所有的方面了解作品。我以后会论述在读完一部作品之后，怎样才能获得比（第一次）阅读过程中的理解更好但又不同的理解。但是，认为在阅读之后能够更好地更容易地理解一部作品的所有方面，这种观点只是一种幻觉。如果在阅读之后我们把作品直接保留在积极记忆中，或者我们仍然在生动地回想它（有时候我们叫做“重新体验”作品），那么我们自然只是在一种时间透视中，从一个确定的角度，即作品的结尾部分来看待作品的。作品的这个方面比我们在阅读过程中具有的那些方面有某些优势；它至少在原则上给我们提供了整个作品，我们知道后面已经没有东西了，也没有什么东西失掉，这对于我们的理解当然是很重要的。从理论上讲，任何东西都可以在这个点上得到解释。但是当我们从结尾来考虑作品的时间透视和时间外观时，这个外观并不能比前面的任何外观更恰当地表现了作品。无论如何，我们不能排除各种可能出现的透视“缩短”现象，从结尾方面来审视作品的整体也许只会更加困难。另外，在阅读结束后，作品给我们的所谓印象（我们保持一段时间）其实只是刚刚过去的知觉的反响（一种特殊的经验）。在我们的现实理解中，作品的任何部分都不再向我们呈现了，反之在阅读中，至少有一个阶段总是向我们呈现的。我们必须作出一种特殊的综合努力来理解已经过去的东

西，以便把握整个作品的面貌。

但是必须承认，在阅读结束以后，我们拥有或至少是可能拥有的作品的图式化外观，由于各种原因对于理解作品起着重要的作用，不仅因为我们已经在阅读的直接经验中了解了作品的所有部分，而且也因为我们现在在自身经验的范围内掌握了作品描绘的客体的确定次序，以及在描绘方式上各部分的顺序；我们也知道作品的所有层次是如何互相协调的。所以，只有在阅读之后，读者才能不仅掌握了所有的“素材”——如果我们可以这样说——而且掌握了一劳永逸地安排好的具有全部内在联系的“材料”，这些联系存在于作品的各种构成成分之中。了解了这些之后，读者就可以开始进一步地认识作品，特别是可以进行分析的和综合的理解，对作品的更深入的知识就是以这些理解为基础的。这些阅读之后进行的认识活动都属于一种特殊的分析，它们是非常多样的，并且可以采取各种方式来进行，主要是根据作品本身的特点以及读者的态度、兴趣和能力。但是所有这些活动都以从事这些活动的人结束了作品的第一次阅读为前提；我们在这里试图描述这种阅读的某些特征。没有阅读我们就没有对作品的体验，任何同作品相关的认识活动就没有对象。在进行认识的过程中经常需要回顾阅读的结果，特别是如果作品的某些细节被忘掉了，或在第一次阅读时没有清楚地理解的话。在阅读之后展开的认识过程使我们能够看到这些间隙，促使我们重新阅读作品本身。没有返回到作品，没有重读，就不可能在理解作品本身特有的结构和它特有的细节方面，以及对它的综合理解方面有所进步。阅读把我们带到源泉，带到作品本身。所有对作品的判断都必须以作品所提供的东西或可以从作品中得到的东西来衡量。当然可以说，

通过阅读了解作品——作品各部分在这时第一次为我们构成——只是以后对作品本身进行的认识活动的开端和准备。但是这个“准备”——我们在这个阶段中获得对作品的经验——不仅是必不可少的而且是不可替代的，因为它对所有以后的认识活动都是决定性的。当然，我们可以完整地或部分地重读作品，但是，尽管第一次阅读有其欠缺，它比所有以后的阅读都有下述优势，即它在很大程度上决定读者是否能够正确地理解作品。第一次阅读对于文学的艺术作品（它们能以审美态度感知并可能构成审美对象）是极端重要的。以后这一点会变得更清楚。目前我们必须满足于这里已经指出的东西。

还有最后一点意见。文学作品只能在一系列相互连续的图式化外观中出现，不可能在一个单一的活动中就立即被理解——就象不能一下子看到一个塑像的所有方面一样，这个事实就是文学的艺术作品超越了阅读时的各种理解活动，以及它所赖以呈现出来的各个图式化外观的最明显的证据。我们的意识活动有时候指向它，它们企图成功地或不成功地理解它，但它总是超出这些意识活动。现在我们可以清楚地看出，那种认为文学的艺术作品存在于“创造者”或“读者”头脑中的理论是根本错误的。这种理论只能从人们对文学的艺术作品的本质一无所知的气氛中产生。他们只是阅读各个作品而不知道他们处理的是什么对象，以及在阅读中实际发生了什么情况。我第一个试图指出在阅读中发生了什么，但我们只是刚开始；还必须克服许多困难，阐明许多模糊的问题。

第三章　对科学著作的认识

第二十节　科学著作与文学的艺术作品的区别

在继续研究进一步的问题之前，我必须对文学的艺术作品的认识与科学著作的认识之间的区别作几点说明。

在《文学的艺术作品》中我试图在一个非常广泛的意义上建立“文学作品”的结构。文学作品一方面包括文学的艺术作品（美文学作品），另一方面包括各种以语言为媒介的作品，其中最突出的是科学著作。科学著作的一个本质特征是它固定，包括，并向别人传达在某个领域中科学研究的成果，以便读者能够继续和发展科学研究①。

如果它在这个过程中还具有其他功能，它们也都不是本质的，它只是附带地具有这些功能。但是文学的艺术作品的主要意向却不是以概念和判断的形式形成和固定科学知识，也不是同别人交流科学研究的成果。如果偶然发生了这种情况，那它就远远超出了它的真正功能。文学的艺术作品不是为了增进科学知

①参见《文学的艺术作品》第328——330页

识，而是在它的具体化中体现某种非常特殊的价值，我们通常称之为“审美价值”。它使这些价值呈现出来。使我们可以观照它们并对它们进行审美体验，这个过程本身就有某种价值。如果在某个特殊事例中，文学的艺术作品由于某种原因没有体现这些价值，那么它即使能够提供这种或那种知识也是无济于事的。作品失败了而且只是看起来象美文学作品。我们所说的也适用于那些没有呈现出审美价值，但却表现了重要的哲学或心理学洞识的作品；它们仍然不是艺术作品。相反，把文学的艺术作品当作仿佛是隐蔽的哲学体系也是错误的。即使有时候文学的艺术作品发挥着其他社会功能或者被用来发挥这种功能，这也没有给它们之为艺术作品的特征增加任何东西，如果它们在具体化中没有体现审美价值，这些社会功能也不能使它们成为艺术作品。

科学著作和文学的艺术作品的功能之间的这种根本区别产生的必然结果是，前者有着完全不同于后者的结构，尽管在最宽泛的意义上它们都是“文学作品”。这种结构上的区别可以作如下概括。

1、科学著作中所有的陈述都是判断。它们未必都正确，也不必都正确，但它们全都自称是正确的。作为判断它们间接地包含着证实手段以表明它们所断言的是合理的，这种证实手段或是在独立于一切写作的科学著作的经验中发现，或是包含在证明中——证明本身是科学的，即用概念语言表述的。如果一部科学著作不涉及证实手段，那么它仍然能传达某些认识的成果；但是证实作品中提出的陈述就更加困难了，作品的功能价值就降低了。

与此相对照，文学的艺术作品（或者至少是自称为艺术作

品）不包含真正的判断。正如我在其他地方力图指出的，它们只包含拟判断，这些判断并不自称是正确的，即使它们的内容脱离开语境可能被认为具有真理价值。即便如此，它们在文学的艺术作品中也不是象逻辑意义上的正确句子那样发挥功能的。

在两种作品的句子之间（它们具有另外的语言结构）存在着一种类似的区别。例如，科学著作中的疑问句就是一个真正的问题，它认真地提出关于一个自主存在的领域的问题；这就是说，它要求一个回答。它们也自称是“正确的”，尽管有时候它明显是不正确的；例如，它包含着对问题的错误阐述①。然而，在文学的艺术作品中这样的问题没有出现。当然，这并不排除文学的艺术作品中描绘的人物会提出这些问题，但是它们只是在作品描绘的世界范围内保持这种作用。顺便说一句，同样的道理也适用于作品人物作为判断说出的句子。这些判断只是在描绘世界的范围内自称是正确的，在这个世界中，它们本身就是“描绘的陈述”，不属于文学的艺术作品的基本本文②。

2。当然，科学著作象文学的艺术作品一样，也有一个“再现客体”的层次。在这里它们也是由句子意义意向性地投射的。这些句子的意义意向一般都要通过这些客体同独立于科学著作而存在于现实世界中的相应客体相符合，并且它们的目的也正在于此。因此，它们也通过它们的意义按照客体本身的实际状况来确定客体。每一部科学著作中判断句的真实性就在于此，它的根源就在于判断的陈述功能。科学著作中被投射的、纯粹

①参见《本质问题》。

② 参见《文学的艺术作品》第26节。

再现的客体当然形成一种构成，它必然产生于这些句子意义的意向性；但同时它们只是一种不自觉的副产品，在正确地阅读科学著作时根本不会注意它们①。科学著作的功能在于把读者的意向——在句子（判断）的理解中实现——指向超越了作品的客体。这些客体是自身存在的，独立于作品，正是由作品中的判断句的意义所确定的。

5.初看起来，我们也许会倾向于认为科学著作中的再现客体主要的功能在于描述先验对象，它们在自主的存在领域中同作品中的客体相对应。然而这是不正确的。为了真正发挥这种功能，它们就必须象在文学的艺术作品中那样在阅读中提供给读者。但这不是正常的情况。“正常的”，这就是说，科学著作是以它应有的方式来阅读的。但是当我们正确地理解它的功能时我们是如何读它的呢？我们把它读为一系列或一组互相联系的判断，它们关于独立于作品的客体宣称某种东西。这就是说，我们从一开始就是以这样一种方式来认识这些判断的意义内容的。我们在从作品本身获得的意向中直接转向具有实体独立性的客体，并且力图根据这种意向来理解它们，既包括它们的质的确定性，也包括由陈述功能归之于它们的存在方式。在这种态度中，纯粹意向的、纯粹再现客体，正象我曾说过的，对于读者是“透明的”。它们在读者的视觉中甚至不出现。所以，它们不能同具有实体独立性的客体相比较，它们也没有“描述”或“再现”这些客体的功能。

但是，在阅读科学作品时有些时候可以看到并且也理解再现客体。这种情况发生在我们或者不理解某种东西，或者开始

①我马上就说明怎样正确地读科学著作以及它还可以怎样阅读的问题。

怀疑本文中的句子是否象它们自称的那么正确的时候。于是我们力图弄明白构成“概念”或者作者的“思想”的是什么。我们把注意力或集中在句子本身的意义上，或集中在同它们相应的意向性关联物上。我们重新读这些句子并注意所有的词，以及它们的句法联系等等，以便检验我们的理解。在第二种情况中，当我们开始怀疑句子的真实性时，我们力图理解句子的关联物，尤其是事态；我们进行前面描述过的“客观化”活动，然后我们力图清楚地理解由句子投射的客体，正如它们在完成了的（检验过的）客观化的基础上被意向的或被构成的那样。这样，再现客体或是清楚而明确地突出出来了，或是它们包含着模糊点或双重确定，或者是它们根本就没有构成任何可理解的连贯整体。只有在对再现客体的领悟和理解工作相对完成之后，我们才开始把我们获得的结果同一个“实在”相对照，以检验下述意见的正确性（这是陈述功能的结果），即“这样一种东西”存在于实体地独立于作品的领域里。只有在这个时候再现客体的“描述”功能才出现。它的有效性是通过与“实在”相比较来检验的。当然，在这个过程中我们必须超出科学著作并亲自直接同实在建立联系。建立这种联系的方式取决于各种条件。例如，它可以参照适当的相应经验或者诉诸于其他科学著作认为是已知的和无疑存在的事实。按照这种方式对作品中再现的客体和那些以某种方式给予我们的独立于作品的客体所作的比较，可以导致各种结果。我们或者认为再现客体是关于“实在的”正确而忠实的图画，或者通过诉诸于“经验”而把它看成是虚构的或错误的。最后，我们也许不得不纠正或详细说明以前以作品的事实（我们最初怀疑的东西）为基础获得的经验的结果。这样我们就通过一个新的努力获得一个“更

正确”的经验。我们还可以看到新获得的经验证实了作品真理性的要求。

如果我们简单地以普通的方式阅读科学著作，在理解了判断的意义意向之后，把它们直接同超越了作品的客体相对照的话，那么读者方面的所有这些活动和态度以及再现客体方面相应的限定就都不存在了。当我们阅读文学的艺术作品时，这些活动以另外一种方式同样是不存在的，读者的注意立即指向再现客体的描述功能。所以它们从一开始就对读者显示出它们自己特有的特征，并呈现为独立的实在，仿佛它们本身就是这种实在。但是一旦它们对读者半呈现出来，而读者也采取了正确态度，它们就构成审美理解的对象，读者就充分欣赏了它们的审美相关性质。在这之后，任何同一个超越的“真实的”实在的比较都停止了。因为作品本身再现的客体显现为这种假定的实在。

4. 我们已经指出，审美相关性质可以在科学著作的各个层次中存在，并且甚至可以构成一种特殊的审美价值。但是它们根本没有必要在这种著作中出现，如果出现的话，它们也只是一种可以省去的奢侈。有时候它们甚至会妨碍作品发挥其真正的功能，它们使读者接近那个超越的实在，使得对作品的认识理解更为困难。另一方面，在文学的艺术作品中这些性质不仅构成一个本质的要素，而且事实上是艺术作品达到审美具体化的最重要的要素。它们的复调性和谐就是艺术作品的审美价值；如果它们失去了或者没有导致任何和谐，而是结束于质的冲突，这种冲突又不能在任何更高级的和谐中解除，那么这个作品要么完全没有价值，要么只有否定价值，它即使还有其他出色的性质也不能使它成为艺术作品，成为一个有价值的艺术

作品毕竟是它的“确定性”。

5.但是在科学著作中图式化外观层次如何呢？图式化外观可能在科学著作中出现，但是一般说来它们根本不必在其中出现。它们是否在那里以及在适当的地方处于待机状态，首先取决于作品所处理的对象的领域。它可以涉及由感官感知的事物领域中的对象，例如，具体显现的艺术作品。但是对象也可以是根本感知不到的甚至无法想象的。在数学研究的某些领域中就是如此。所以图式化外观没有而且也不可能在这样的著作中出现。上述科学著作于是只有三个层次。但是如果语言的两个层次的特点及其中确定的对象的种类使图式化外观处于待机状态，如果读者也把它们具体化了，那么就会发生两种情况。它们在对句子所指涉的对象进行认识理解时发挥了一种辅助功能，或者它们不这样做。在后一种情况中它们是多余的，可以不存在而又无损于作品，但是它们也会干扰读者获得关于作品的知识。所以它们最好是干脆不出现或者至少没有被读者现实化。然而如果它们确实发挥一种辅助功能，那么它们就可以帮助读者更容易“想象”所涉及的对象，从而也可以帮助他更精确地理解作品，或者理解那超越了作品的存在领域中被认为占优势的情境。所以，有时候一些著作主要论及不可感知的也不可想象的对象，例如微观物理学，它们在形式和内容上都是适用“模型”意向性地写作的。这就是说，它们详细说明一些其他对象来代替实际研究的对象，前者在某些方面和后者是同形的。这些其他对象的好处在于它们至少在原则上是可感知的，对它们的描述就包含着预先确定的和在待机状态中的一系列图式化外观。借助于这些外观，读者能够利用它们的相似性更好地形成一幅实际论述的情境的“图画”，从而实际地理解本文

并进而理解这个情境本身。这样相应的图式化外观在科学著作中的出现就是合理的，尽管它们对于正确地利用这样的著作也带来自己的危险，但是即使它们在科学著作中存在，它们发挥的作用也完全不同于在文学的艺术作品中发挥的作用。当然，在后者，它们也是用来帮助形成一幅对象的“图画”，不是作为超越作品的其他对象的“模型”，而是作为属于文学的艺术作品本身的独立的“实在”。但是这只是这些图式化外观的一个功能，即显示出同一作品的另一个层次。这个功能决不是它们出现在艺术作品中的全部理由，它们最重要的功能是它们的内容使新的审美价值质素显现出来。所以这些图式化外观参与了构成具体化的艺术作品复调性的审美价值，丰富了这种价值，具体化了审美价值质素的和谐。如果在文学的艺术作品中这些处于待机状态的外观没有出现或者非常罕见，从而只有很少审美价值质素，或者它们在这些性质的和谐中引入不和谐因素，这就是作品的缺陷或不足。另一方面，在科学著作中没有外观层次是全然无关宏旨的，除了上述特殊例子外，在那里它参与了作品的认识功能。

6．最后，同样的道理也适用于形而上学性质，后者在文学的艺术作品中经常有着非常重要的作用；在科学著作中——当然，它们构成论述对象者例外——它们完全是多余的，如果偶然出现了也只能是一个干扰因素。但是在它们本身成为科学著作讨论的题目时，它们所发挥的作用却完全不同于在文学的艺术作品中的作用。无论如何它们无助于科学著作的审美价值，它们显现自己并使读者产生某种情感，这也是次要的。它们在科学著作中只是要求认识并从概念上把握它们的特殊性质，如果这毕竟是可能的话。当然，这完全不同于它们出现在艺术作

品中的目的。

我们还可以继续指出科学著作和狭义的“文学作品”的区别。例如，我们可以指出科学著作的不同类型并试图确定它们的特殊点。但是我们已经说过的东西足以使我们认为，这两种“语言”著作的基本类型的区别已经确立了。

第二十一节　对科学著作的理解与对文学的艺术作品的知觉把握

令人奇怪的是迄今为止实际上还没有出现过认识科学著作的理论。尤其令人奇怪的是，作为包含科学认识主体间际可证实的成果体系的科学如何可能的问题，取决于那些有关科学作品的认识问题的解决。科学在历史过程中逐渐发展，通过各个科学家的研究以及把他们的成果记载在科学著作中而得到发展。科学家们的互相理解以及同意已经获得的成果和有待解决的问题或可能产生的疑问，对于科学的产生和发展都是必不可少的。只有这样管理才是可能的；也只有这样，成果才能被证明为正确的或错误的（如果有必要的话）。当然，互相理解一部分是通过口头讨论，一部分是通过书面记载实现的，但二者都是关于同一件事情。口头表达的陈述和理论本质上也是语言的（或“文学”）作品，尽管它们还没有记录在纸上。为了科学的存在和继续发展，我们也有必要了解这些作品的内容。首先，如果我们要检验成果的活动（证明其正确与错误），并且使这种活动富有意义的话（否则我们只能“自说自话”），我们就必须理解同样是用语言表述的成果。其次，只有借助于科学

著作，我们才能知道别人在某个学科已经取得的成果以及它们是如何取得的。这会有助于我们自己的认识努力，并且弥补我们在那些自己无法完成的领域中的无知。所有我们现在的科学认识工作都只是业已创造的科学的延续和论证，科学著作仅仅卸去了人类记忆的负担。如果全部科学文献都不存在了，不仅科学和人类文化的每一个进步都要推迟，而且要保持已经达到的水平也是不可能的。科学著作不仅仅是有效的，而且可以精确地按照它们所包含的句子和句群来阅读和理解，这也是具有高度重要性的①。

但是这样一来，认识理解科学著作的方式，以及通过这个过程如何可以达到对作品中句子意义忠实而详尽的理解就是同等重要的。研究正确理解科学本文的方式中有什么危险和困难，它们是否可以排除，如果可以，如何排除，也是极端重要的。但是，如果说即使运用了最大力量保持最高度的谨慎也不可能揭示科学本文中的句子意义，并以准确的方式实际理解它们，那么不同的科学家在研究中获得同一认识成果的可能性就完全听凭于运气了②。在研究中就不会存在互相协作的问题，

①人们也许会用不同的方式来组织这个句子。即：重要的是要在作者给予它的意义上（即作者所意向的）来准确理解科学著作，但是这就使我们误入歧途，并从我们的问题转移到两个人的心理经验相一致的问题了，仿佛在他们之间没有科学著作同一的意义体系，仿佛科学著作只是一种时时失效的刺激物；但是这样一来就没有办法可以证明它在这方面的能力了。这是倒退到心理实证主义路线去，按照它的解释，科学著作仅仅是纸上的墨迹。这不是解决问题的正确途径。新实证主义者把句子的语音层次归结为墨迹，把意义归结为“可证实性”也是不能解决问题的。

② 如果关于文学作品的心理学概念是正确的，那么这种危险就是不可避免的，所以对于我来说，首先阐明文学作品的结构有着头等的重要性。但是即使揭示出文学作品的结构，我相信我已经粗略地阐明了它的结构，也不足以解决我们现在面临的问题。

所以也不会存在科学发展的真正进步问题了。

为了在解决这些问题上迈出第一步，弄清楚对科学著作的认识与对文学的艺术作品的认识之间的区别是有帮助的。从两种作品类型的差异中可以得出结论说，在两种认识之间确实存在着差异。

当我们出于学术目的而阅读科学著作时（不是欣赏它的风格、结构，或思想的明晰），我们最终希望通过它的中介作用获得其中的判断所指称的那些对象的知识；我们所要求的知识正是这种著作想要给我们提供的知识。所以我们对科学著作的兴趣比我们对文学的艺术作品的兴趣（特别是以审美态度）要有限得多和简单得多。后者的结构比科学著作的结构要复杂和丰富得多。科学著作中的许多要素和因素是无关紧要的，如果是出于求知的目的来读它，特别是科学著作语音学构成层次可能出现的任何审美相关性质都是毫不相关的。在阅读中，即使它们生动地显现出来，通常也被忽略了，科学著作语音层次的唯一功能是作为确定语词和句子意义的手段，否则它在作品中没有任何作用。因为我们都知道语词声音和语音学现象波动很大，语调变化很大，这就会使一个词的意义不同于所预期的那个意义，所以最好是把语音层次从科学著作中完全清除出去，而代之以一劳永逸地明确固定的书写符号。这些书写符号就是概念的符号，例如实证数理逻辑所设定但实际上远未完成的符号。

忠实地翻译真正伟大的文学的艺术作品几乎是不可能的，但是对于科学著作“优秀”的翻译就不是不可能的，尽管常常是很困难的。这个事实指出，活的自然语言（及其语音材料和丰富的词汇贮存）比人工的科学符号表达的东西要多得多，也

比另一种自然语言要多，后者自有其形成思想的其他可能性。在两种活语言中相应的词除了可以发挥各种类似的非语义功能之外（有时候这也会在科学著作中起干扰作用），在两种不同的语言中，往往很难找到具有同样的意义或同样歧义性的词。单词意义的特色的微妙变化——它在科学著作起不到好作用——很难用纯粹概念的方式把握，所以很难用人工符号代替它们。并非所有语词的意义都能够严格地加以定义，就象在创造形式化语言时符号逻辑所清楚表明的。认为科学著作中的语音层次可以用这种方法来构成，从而每一个歧义性都被排除并代之以印刷符号明确固定的层次，这只是一种幻觉。

然而，从这些论述中我们看到在“正确”理解科学著作中包含着什么。为了理解科学著作，其中所出现的词以及任何对于明确确定意义是重要的东西，都应当严格地按照它们的声音（或它们的印刷符号）来解释和运用。任何其他伴随着语词声音的东西，以及能够发挥这样或那样功能的东西在阅读中都可以忽略不计，实际上也应该忽略不计。例如，注意语音学现象的艺术功能能够影响对科学著作的正确理解。一般说来，摆脱审美情感态度的影响以便能够自由支配涉及科学著作所处理的对象的纯粹认识功能是很重要的。在科学著作中可能处于待机状态的图式化外观的地位也与此类似，除非图式化外观在著作中发挥一种特殊的功能。一般说来，我们在阅读科学著作时不必把它们现实化，甚至不必注意它们。在阅读科学著作时也不必理解在图式化外观的内容中出现的任何审美相关性质。对科学著作中可能出现的任何审美相关性质都应这样对待。以这方面看阅读科学著作的功能显然简化了，读这种著作似乎比读文学的艺术作品要容易得多。然而，它有着特殊的困难，我们

必须初步地论述一下这些困难。

读者的主要任务是正确和详尽地理解作品的意群层次。根据作品以及作品研究的知识领域，最后根据这个领域中知识的状况，所遇到的困难是各不相同的。这些困难可能是很大的，也可能是无关紧要的，但它们决不会不存在。在文学的艺术作品中，单词和整个句子的歧义性可以是有意追求的，并且可以作为描绘的手段。关于明喻、隐喻、以及借喻的或形象化的语言人们已经说得很多了。这些语言现象在艺术形式中决不是缺点；相反，它们经常在作品中发挥非常积极的，甚至是必不可少的作用。但科学著作的理想却是一种尽可能明确、“严密”和精确的本文。这首先意味着它必须具有一个以明确的方式构成的意群层次。许多东西（如果不是所有的东西）都必须服务于使这个理想尽可能地实现。但是它决不可能完全实现，总要保留一些模糊性的痕迹。所以，读者，即使是力图遵循作品意向的读者，也几乎决不会被迫以一种特定的、完全明确的方式理解作品。如果他不持批判态度，如果他过份被自己的语言习惯所影响，他就会根据阅读时想到的解释来自动地阅读作品，甚至没有怀疑本文可能带有多义性，从而有不同理解的可能性。所以这种阅读方式能够导致极其错误的解释。如果读者持批判态度并且注意到各种解释，他就经常要作出决定，应当按本文可能的解释中的哪一种来阅读。在用出色的和负责的方式写作的科学著作中，这些解释中的一种通常被认为是“最可能的”。但是为了发现它并且决定赞成它，读者必须找出为什么它的确是“最可能的”原因。发现这些原因的途径和手段是多种多样的。例如，他可以研究作品语言的特殊性（特别是该知识领域的科学术语）或者作者语言的特殊性，他可以考察这个

语境中的其他句子或者每一种可能的解释的结果。他特别应当考察另一种解释可以避免的矛盾。在各种情况下应当采取什么途径，这只能在具体作品中表现出来。但是有一件事是肯定的：即使我们利用这些手段作出决定和选择了“最可能的”解释，这种选择通常是借助于对作品其他部分的（或其他作品）理解作出的，只有正确地和明确地理解了这些其他部分（如果它们毕竟是可理解的），才能正确地作出这种选择。读者的正确决定以他正确地理解作品其他部分（或其他作品）为条件。这个程序，或排除一种明显的多义性的企图，仅仅是把明确理解一部科学著作的本文的问题，从一个本文的理解转移到对其他本文的理解。通过这种循环的过程，有可能达到明确理解的坚定基础吗？另外，阅读科学著作显然不能和阅读文学的艺术作品采取同样过程，这就是说，直接的不间断地从头到尾读完作品的所有阶段。艺术作品恰当的审美具体化所不需要的东西，对这种具体化的审美理解有妨碍的东西，对于认识科学著作却没有干扰效果。相反，中断阅读，根据需要重读个别段落，把作品的不同部分并置起来加以比较以避免歧义性和错误解释，这些似乎都是很明智的。作品内在的意义不是简单地碰到的，而是必须通过有时是很复杂和困难的活动发掘出来的。所以在读者和作品本文（即语言的两个层次）之间产生了某种距离。但这并不是说判断的意群成为或者应当成为认识的对象。当然，在一些阶段中，我们要考虑如何理解句子或一系列互相联系的句子的意义。于是在时间中发生了这样的情况，我们注意力所指向的正是意义，从而意义本身在某种程度上成为对象。但是，一旦我们作出决定它实际上应当如何理解，意义就好象被吸收到心理行为的意向中并且以非常简单的方式被思

考。那么句子的陈述功能是和意义一起来思考的，所以意向所指的东西，相关的事态或在这事态中显现的对象，成为读者的理解实际指向的对象。这个对象是一种在一个特殊的实体领域中存在并且超越了作品的对象（事态、事物、事件等等）。所以对科学著作中语言的两个层次的意群的正确理解使读者超出这部著作达到一个“实在”。

我们并不总是成功地排除了我们在本文中发现的所有模糊点的。在许多情况中读者明确地承认，通过批判的和分析的阅读，模糊点是存在的，阅读本文可能发现它们，但仍然不能成功地选择“最可能的”解释。于是除了证实作品的一个特殊段落是模糊的，并弄清楚本文允许的不同解释之外就没有更好的办法了。明智的作法是在进一步阅读时把这些可能的解释都记在脑子里，并且检查把那些无法排除的模糊点考虑在内时，后面部分乃至整个作品的解释是如何产生的。这样由作品决定的读者对现实的态度是值得注意的，他再也不能认为它是完全自身确定地存在着。以前简单地作出、形成的判断（说得更准确一些，在作品的启发下作出和形成的），现在却是有保留地作出的。纯粹再现客体层次——在作品启发下简单地阅读和形成的判断中成为完全透明的——这时也显出实体的特征，它出现在再现客体的内容中。这个层次就达到一个实体自主性的存在领域，但尚未完全在那里安置下来。这个超越的存在领域开始拉开自己的距离；它实际上不能被理解，尽管句子意义和陈述功能仍然指向着它。作品明确阐述的判断句仍然允许读者在这个超越了作品的实在中取得一个立足点，并且（已经独立于作品）在其中寻找能够使他从不确定性和模糊性中脱离出来的事实。因为他从作品接受的理智冲动经常使他比没有作品的帮助

更容易认识到存在于相关存在领域中的事实。这是很自然的，因为每一部科学著作实际上都是用来促进这种独立进行的认识的。有时候也经常发生这样的情况，我们从其他来源或自己的经验至少已经熟悉了作品陈述的一部分事实，于是我们从一开始就是根据这些事实来阅读作品的；所以，我们更容易理解它。这当然有它的长处，但也有它的欠缺。其长处在于，在阅读中可以更容易理解作品，几乎每一部科学著作（也许只有某些哲学著作例外）在今天都是人类一个特殊存在领域的认识的发展。作品语言从同一领域的其他著作中吸收了大量的东西，它利用了一系列已经确立的概念术语，一部分是重新构成的，一部分只是论证某些细节，例如，引进新术语，使某些概念更精确，抛弃以前的错误句子等等。当然，所有这些对于那些在这方面缺乏修养的读者是没有什么帮助的，只有在掌握了它的专业语言后才能理解一部科学著作；当然这往往是不够的，而且只以一部著作为基础也是不大可能的。作品只能帮助读者理解随着科学的新发展所发生的语言的变化。读者必须亲自了解在这部作品之前的发展，从作品本身，他只能了解到在作品中指出的研究的进一步发展；所以他增加了对相关存在领域的知识。

在这个过程中存在着许多危险，首先他可能会受以前掌握的知识的一个分支的语言的影响，或者他自己从经验中了解的事实的影响而误解了作品。这可以以许多方式发生。读者以往的知识（已经成为无意识的）使他未能注意到根据作品的新认识个别表述在意义上的一些次要的变化，这样他就是按照没有在作品中出现的语言来理解句子的。他经常没有准确地理解作品新发现的事实的独特性质和新颖，因为他必须进行新的自由的认识活动才能达到这种理解，而这些认识活动被无意识的以

往的知识妨碍了。于是他根据以前接受的理论对作品描述的新事实作出不同的解释，或者干脆把它抛弃了。正确理解科学著作——它的确是创造的并要求读者理解某种新的东西——的困难就在于下述事实：一方面他必须完全掌握他以前的知识，但是另一方面他必须有力量摆脱以往的事实材料的负担和语言习惯，并且理智地接受作品提供的新事实。然而，为了真正成功地阅读这种作品，读者在尽可能透彻地理解了新提供的事实之后，还必须有力量对它保持理智上的自由。他还必须能够独立地在相关实体范围内寻找相应的事实，以便能批判地核查新知识。在哲学著作中，读者的这种态度是特别有用的，哲学在胚胎形式中包含着时代理智氛围的一场革命。

同独立于科学著作的存在领域中的事实的直接联系，基于下述事实，使得读者，从一开始阅读这种著作就比较容易一些。科学著作中的句子是真正的判断，它们及其意义意向直接指称超越了作品本身的事态。这些事态以一个实体地独立于作品的存在领域为基础，在大多数情况下也是自主地存在的。如果读者循着本文的意义并且根据作品的启示作出判断，他立即发现自己进入了一个独立对象的领域，并且借助于自己的经验能够认识它们。在已经发现的事实材料基础上，他一方面能更清楚地理解所读的句子，另一方面也在其中发现进一步研究的出发点。如果科学著作没有使读者产生必要的研究态度，没有帮助他达到一个超出作品本身而存在的现实，它实际上就没有充分实现它的意向功能。文学的艺术作品是根本起不到这种作用的，因为对于文学的艺术作品来说，根本没有这样一个相对应的具有实体独立性的领域。文学的艺术作品中的句子不可能具有引导读者到这样一个领域的功能。任何人在阅读文学的艺术

作品时，寻找作品的实体地独立的事实领域都是犯了一个极大的错误。文学的艺术作品的真正功能在于使读者能够对一个审美对象进行适当的审美具体化。在阅读科学作品时，在尽可能准确地理解了它之后，如果他不知道如何超出它以便达到相应的“现实”，如果他不把探究的目光逗留在这个现实中以便以后再回到作品中，接受它或者抛弃它或者只是对它达到正确的和更深入的理解，那么他就没有充分完成他的任务。

但是，如果我们的目的是要忠实地理解文学的艺术作品，那么关于存在于作品之外的某些对象的知识（这些对象在某种程度上同作品再现的客体相类似，或者它们被认为是作品所“再现”的）对于充分地和正确地理解作品的句子就没有什么帮助。这也适用于“历史的”文学的艺术作品（例如，“历史”小说或戏剧）。这里，读者的主要任务是完全以它们自己的内容为基础，尽可能忠实地和完全地理解作品的句子和语词意义。当然，我们以往那些关于存在于现实中而且和作品再现的客体相类似的客体的知识也不是完全没有意义的。但是在阅读文学的艺术作品时，这种以往的知识经常会成为错误联想的根源，更糟糕的是，它会使读者不把艺术作品作为艺术作品而是作为关于某种现实的信息来读①。这种情况不幸经常发生在幼稚的读者身上，他还没有成熟到可以对作品进行审美理解。如果用这种方式来阅读和“解释”文学的艺术作品，甚至

①把艺术作品当作信息后来变得非常时髦了（例如马克斯·本塞）；但这是一个需要专门研究的问题。这里仅限于指出，按照“信息论”的意义来看，时髦的“信息”概念极大地扩展了，几至于包括了所有可能的东西。它运用于文学的艺术作品也显得太模糊，从而在实践上是毫无意义的。另外，我们还不得不详细说明在一部文学的艺术作品中我们获得了什么信息。

从这个角度来评价它，那就更糟了，这种情况甚至在某些文学研究界也会发生。艺术作品描绘的世界或者完全从读者的视域中消失，或者只是为了同一种现实相比较而注意它，如果它毕竟得到理解的话。这样，只有在作品再现的客体和那个现实相一致时，作品才具有价值。对作品本身的审美理解以及同它相应的审美价值根本就不会发生。从这个角度对文学的艺术作品的考察，尽管它们可能由于别的原因是有趣的，既无助于审美分析，也无助于理解文学的艺术本质。正如文学的艺术作品不能当作知识书籍，尤其是科学著作来读一样，科学著作也决不能当作艺术作品来对待。有时候在哲学著作中就会发生这种情况，仿佛它们不是关于自身独立的世界的知识，而只是某些特殊的诗人的‘概念’‘世界观’。为了忠实地理解文学的艺术作品的适当形式——不管它是历史作品（在这种作品中再现客体合理地发挥着‘再现’功能）还是其结构表明它不是历史作品的作品——我们都必须使自己脱离熟悉的文学之外的现实，使自己沉浸在艺术作品所有层次的微观世界中，用如下方式来重构它：所有艺术美的要素都用来构成一个忠实的审美具体化。由于这个原因，忠实地理解作品描绘的世界以及它多层次和多阶段的整体的所有其他要素，比理解科学著作的陈述经常要困难得多。了解文学的艺术作品的整个过程和理解科学著作是根本不同的。

这从下述细节也可以看得很清楚，对此我们必须加以论述。产生忠实理解文学的艺术作品的那些经验比产生理解科学著作的经验要复杂得多。在前面一种情况中，对审美理解具有最大重要性的所有因素，在科学著作的理解中没有任何作用。这尤其适用于构成审美价值的所有审美相关性质，但它们对科学著作及其本质功能是完全没有必要的，如果它们偶然也在其

中出现的话。我们在阅读科学著作时没有必要为它们浪费精力；；如果我们这样做了，那就会产生一种干扰效果。对作品中判断意义的简单理解还是可以容忍的。审美相关性质会使读者采取一种情感态度，这不能帮助而是会影响他接受或拒绝作品中包含的陈述，这同科学著作的本质功能是相抵触的。认识科学著作不是别的，正是正确地理解它的意群层次，并且通过它来认识那超越了作品而作品的意向指向它的现实、在真正的存在领域中。在阅读中可能出现的任何其他东西都必须从属于这个根本任务。

还有一点：保持各部分的次序对于构成作品忠实的审美具体化是非常重要的。这个次序的任何改变，例如调换各部分的位置，都会影响它的构造的特殊特征，常常会产生完全不同的动态效果，改变了描绘世界中的事件以及作为整体的作品各部分的序列中特殊的时间透视现象。所有这些对审美价值质素的现实化，以及对以它们为基础的审美价值的构成产生或者至少可能产生影响。有时候，甚至明显不重要的改变或是对艺术作品某些细节的不充分的理解，都会使它根本无法构成同它相适合或者恰如其分地表现了它的艺术本质的终极审美形式。在其他一些情况中，它的具有积极价值的审美性质只是在不完整的形式中出现，结果作品整体的各种性质的平衡就会动摇并且会形成作品的各种缺点。在阅读过程中长时间的中断和作品某些部分的重复，回顾已经读过的并且沉入现象的过去的部分——所有这些都有损于文学的艺术作品的审美具体化及其审美价值。但它们对于理解科学著作却没有什么不利的影响。相反，它经常有助于正确和深刻的理解。叔本华曾经说过，为了正确地理解他的著作《作为意志和表象的世界》，就必须把它读两次。读者可以通过重读各个部分，比较各种句子等

等来“多次”纠正自己的理解。只有对那些非常肤浅的作品才有可能飞快地浏览一遍就形成理解。就绝大部分而言，没有正确理解各个陈述的逻辑和材料的相互联系，正确评价它们的逻辑功能和认识重要性的程度，认识是达不到的。因为可能除了数学或逻辑一类的演绎体系外，科学著作一般都不是用这样的方式写作的，它们在陈述中总是保持句子的逻辑次序，并通过这种次序构成研究的逻辑结构。这尤其适用于那些对某一存在领域已有很多知识，并且在其著作中只是对他们就这个领域已经说过的东西再提供若干片断补充的作者。他们只提供了某些核心命题——经常带有非常粗略的性质，读者必须自己填补其他部分，或者利用别人的著作或者利用他自己的经验。但是正是对陈述的逻辑联系的强调以及对其形式正确性的证实，例如它们提出的论证的正确性，有助于读者更好地理解科学本文。这对于文学的艺术作品的阅读往往没有什么效果，因为句子之间并不总是存在或保持着严格的逻辑联系。有时候，某种“非逻辑”的东西可以用来作为艺术的手段。然而，科学著作的读者经常被迫使自己独立于句子的序列，自己根据它们的逻辑次序来重新安排它们。往往是只有这样做才能判断某些陈述的意义，某些可能被忽略的细节才会得到注意。以这种方式我们才能够接近统一的理论整体，著作本身只是勾勒出它的轮廓。当然我们因此就超出作品的实际形式，但这并没有什么害处，因为这是作品本身所要求的。我们毕竟应该超出它的内容，并继续发展在作品中开始但只是在某一点上完成的认识。的确，每一部科学著作只构成研究的伟大过程的一个阶段，决不可能提供包含一种理论的整体的综合各识。它提出新的问题，指出研究的新途径。如果它没有这样做，它就是劳而

无功的。但这些都不适用于文学的艺术作品。它本身是一个整体；如果它也为读者开辟了新的视野，这也只是说有不止一个忠实于作品的可能的具体化的起点。任何超越作品本身的企图，就象科学著作可能的而且允许的那样，在最好的情况下也是导致了一些全新的文学的艺术作品，它们决不是上述作品的延续。艺术作品——在本书中尤指文学的艺术作品——不仅仅是创作过程的顶点而且是它的完成，它有一个终结并且停止了创作过程。作品（如果是成功的）只是以前萦绕于作者头脑中的艺术形式的体现。超出这个完成体不可能有什么延续，而在科学著作中，这是完全可能和非常自然的。

也许这些粗略的说明就足以使我们确信，我们在出于科学目的阅读科学著作时的所作所为，不同于也应当不同于文学的艺术作品的阅读，后者导致作品审美具体化的现实化。这些说明也许对那些用科学方式来对待文学的艺术作品的人是有意义的。它们可以警告学者们不要把艺术作品当作关于文学的艺术作品的科学著作来读。正因为学者们处理的是文学作品的艺术性问题，所以他们决不仅仅是科学家。他们必须作为审美感受者和文学消费者来阅读文学的艺术作品，从研究作品的某些方面来说，他们也必须是艺术家。这就是说，他们必须进入诗的创造过程，从而可以理解已经完成的作品的艺术意向和实现这些意向的手段。这样他们才能认识到所研究的艺术作品的艺术成就。只有在他们以阅读的审美体验为基础构成艺术作品的审美具体化之后，才能使这个艺术作品及其具体化成为科学研究的对象，一种特殊的、新的、往往要作出复杂努力的科学认识的对象，它只有在具体化的艺术作品的审美经验基础上来研究。

在下一章，我们可以更详细地研究这些问题。

第四章　对文学的艺术作品的各种认识

第二十二节　对深层问题的展望

前几章的任务只是以初步的方式勾勒出一个初步了解文学的艺术作品的图式。它们只构成对这个问题进行研究的开端。在一系列简化的条件下完成这个任务以便在这个领域复杂的经验和现象中找到我们的方向，这是很有必要的。我们不能过早地撇开这些简化的条件，否则我们就会陷入我们在这个阶段还不能把握的复杂而又变化多端的事实和过程的纠缠之中。所以下面的研究也只能提供一些必须看作是理想化和初步“近似”的成果。当一个人在研究一个基本上尚未开发的领域时，这样一种程序似乎是很自然的和不可避免的。然而，必须再次强调，我们在这里研究的不是心理学。我并不怀疑文学的艺术作品的实际阅读是以非常多样的方式进行的，它经常受到外在环境条件的干扰甚至破坏，尽管在这个领域中还没有一种经验的心理学研究，所以我们对于具体阅读实际如何进行的这一问题仍然无甚可言。我力图表明的只是，上述简化的条件使我们能勾勒出读者了解文学的艺术作品的方式程序的一般图式，这个图式确

定了实际阅读中可能的变化的界限，只要干扰影响不根本改变它们的过程。

我们进一步的反思将以两种不同的方式完成。我们将（a）继续进行描述性分析并且（b）提出认识论研究的问题，这就是说，这种研究试图至少初步地澄清认识文学的艺术作品的各种方式的成果可能具有的认识价值。这主要是概述认识论问题，一方面涉及到认识文学的艺术作品的成果的真理价值或客观性，另一方面涉及到这些认识活动获得这种成果的能力。这样一种研究将为认识文学的艺术作品和一般文学作品的方式的批判的认识论奠定起码的基础。只有在这个基础上，我们才能一方面提出文学研究之“可能性”的问题；另一方面提出作为研究艺术作品的经验的美学的“可能性”问题，这个问题常常没有准确地提出和确定若干基本问题就消极地决定了。

让我们再作若干导言性的说明。

描述性研究首先必须区别认识文学作品，特别是文学的艺术作品不同的可能性类型。在认识方式中有两个区别的依据。第一个可能的区别依据在于读者对一部并且是同一部作品采取了迥然不同的态度，因此以不同的方式来阅读作品。他的行为随着他希望实现的不同目的而变化。第二个区别他的行为的依据是一般的文学作品和特殊的文学的艺术作品的根本区别。这些区别要求读者或文学学者运用不同的方式和手段来获得关于作品的知识。当然我们在这两方面关心的都是典型的区别，而不是那些作品与作品、读者与读者的区别。有时两种典型的类型相互交叉并且在认识文学作品的过程中造成非常复杂的情况，在这里是不可能考虑这些问题的。所以我们在这里也必须进行某些简化和抽象。不幸的是，关于文学的艺术作品的基本类型

的研究尚未得出结论[①]。所以，对于同文学的艺术作品基本类型的区别相联系的认识方式的多样性的研究也必须暂时推迟，我们必须把自己限制在从读者（或学者）可能采取的态度的基本类型中产生的对文学的艺术作品的认识的各种变化的范围之内。然而，我在这里希望只研究读者的两种不同态度，特别是出于求得科学知识并以这样那样方式研究作品的学者的态度，以及那些首先关心通过阅读使作品达到审美具体化的现实化，以便在这种具体化中审美地欣赏它和观照它的读者的态度。这种对照似乎是很重要的，因为它同文学研究（作为一种非常特殊的艺术作品的研究）的基本认识论和方法论问题相联系。我们将会看到，出于特殊的研究目的，对文学的艺术作品的认识也可以以两种基本不同的方式完成："前审美"的和审美的方式。在前者，文学的艺术作品本身在其图式化形式中构成研究的主要对象；在后者，研究的对象是在审美经验中得到现实化的作品的具体化。以后我们将会看到在文学研究的一个反思阶段，两种态度以及同它们相联系的程序，必然要结合起来。只有在这个阶段才产生非常特殊的文学的艺术问题

①大约四十年前，我发表《文学的艺术作品》时，希望我所提出的文学的艺术作品的一般概念能够为文学学者提供一个工具。他们可以用来解决所谓的文学类型或文学的艺术作品的基本种类的问题。我的期望只是在非常有限的限度内实现了。但还是出现了一些试图从一般文学研究角度来解决这个问题的研究成果，在我看来这些成果和我的观点是一致的。当然上述作者没有参考我的著作；但是可以看出在研究目的上的某种相似性。这些成果首推埃米尔·斯泰格尔的《诗学基本概念》(苏黎世1946年版)，但还有许多关于小说的著作（包括凯特·汉伯格尔的著作），以及许多波兰文学学者(当然他们在西方是不知名的)的研究。但是学术状况以及我在这里展开的问题。使我仍然不能参考这些具体成果，并把它们作为相联系的认识论研究的起点。

（艺术性问题），以及对（具体的）文学的艺术作品作出有科学基础的评价和这种评价的有效性等各种进一步的问题。但是目前这些只是对我们要研究的问题所作的非常遥远的展望。甚至对文学的艺术作品的认识（只是出于审美欣赏的目的）也可以以两种不同的方式完成，这里也必须加以考虑。

只有在描述性研究取得了相对满意的结果，以及我们必须保留到现在的空白被排除之后，我们才能研究认识文学的艺术作品的认识论问题。在这里，我希望我们能够成功地提出对文学的艺术作品（作为一种特殊的艺术作品）的认识的批判的若干基本问题。这些问题的解决只能留待将来了。

第二十三节　认识文学的艺术作品的各种态度

我们可以以各种各样的态度来阅读文学的艺术作品。有些人读文学作品只是为了消磨时间并借此消遣消遣。有些人读它们只是为了同某种我们称为“艺术作品”的特殊对象进行交流。他们相信艺术作品赋有特殊的能力和同样特殊的特点，我们称之为价值，尤其是审美价值，他们努力同作品建立联系并从这种联系中得到享受。然而，这种享受并不构成我们在阅读中实际上要达到的目的。这种享受只是我们得到的一种特殊礼品，因为我们在这种联系中能正确地对待艺术作品。但是还有一些读者是科学家，他们以“研究”的态度阅读文学的艺术作品，并且以这种方式就作品的结构及其属于哪种类型等问题找到一个正确的、有理有据的答案。

我在这里不进一步研究那些仅仅寻求消遣，而不关心使他们得到享受的究竟是什么样的读者，是如何了解文学的艺术作品的。因为他们既然要阅读，很可能就不得不进行我们以上力图描述的大部分认识活动，但他们只是飞快地、不准确地、懒散地从事这些活动，只是为了往前看并看看故事是怎样结束的。他们寻求“大团圆结局”。因为他们对艺术作品忠实的具体化毫不关心，也不关心其中呈现的价值，而只关心他们的体验以及体验到的快乐，他们所形成的作品的具体化通常都呈现出非常不完美的和歪曲的形式，然而这却使他们满足并给他们以享受。他们完全可以用其他手段来体验这种享受；作品降低为仅仅是娱乐的工具。大多数读者无疑属于这种类型的“消费者”，但是只有研究群众性艺术消费的心理学或社会学才对他们感兴趣。对于我们的目的他们没有什么作用，他们顶多只能作为不应当如何读文学的艺术作品的例证，因为这样的阅读不能正确地对待作品。

但是我们必须考察在以下两种阅读方式中对文学作品的了解和认识，（1）出于研究目的的阅读；（2）以审美态度完成的阅读。在这两种情况中，文学的艺术作品及其具体化不再是某种其他目的的工具而是成为读者的活动，尤其是他的意识活动的主要对象。在第一章里，我试图描绘那些在这两种认识文学的艺术作品的方式中发挥本质作用的经验的特点。现在我们要说明从读者的不同态度中产生的各种变化。

首先必须描述在这里互相对照的读者的两种态度。它们只是构成读者同他面对的客体进行交流时可能采取的两种一般态度之内的特殊可能性：（a）纯粹认识的或“研究的”态度和（b）“审美”态度。两者都和“实践”态度——人在这种态

度中开始改变或影响世界中的某种东西——相区别。这并不是说人对生活只有这三种态度。

我们通常说我们可以对一个并且是同一个对象采取三种态度中的任何一种。例如，如果某人买了一幅古典大师的画，他就是以“实践的”态度来从事这笔交易的。同样，当他把这幅画悬挂在书房的墙上时，他的态度也是“实践的”。但是当他要研究自己是否被卖主欺骗，买了一个赝品的时候，他就采取了认识的“研究的”态度，并力图获得关于他买的这幅画一系列特点和特征的知识。最后当他倒在沙发上，陷入观照之中，并试图在其艺术形式中观看作品的整体，只有在这时他才采取“审美”态度，并且在“审美体验”过程中发现作品的全部个性以及呈现出来的价值。同一个东西被认为是这个人的三种根本不同的经验和不同的态度的对象，尽管这些经验和态度的目的是不同的。特别值得注意的是，在实践态度中，买主要借相于某种心理一物理活动在现实的物理或心理世界中产生一种新事态。通过买画，他要创造一个新的法律事态；当他把画挂在墙上时，他要创造一个新的物理事态。另一方面，在研究态度中他不想在世界上创造任何新事态；特别是他不想对他的兴趣对象即这幅画“做”任何事情，因为他只要了解它或获得关于它的知识。的确，如果这个对象由于它的认识活动，由于它的认识经验的完成而有任何改变，他就会确信他没有成功地“认识”这幅画。换言之，认识和获得知识应当运用于我们在现实世界中遇到的实体地独立于我们的认知活动的对象（当我们开始认识它的时候）。这种认识的目的是获得一种知识，或者如果我们愿意的话，一系列同我们面前存在的、我们的认识尚未触及的同对象相联系的正确的句子，以这样或那样的方式

确定它，确证它的存在，所有这些都尽可能象它的本来面貌那样精确。最后，在审美态度中，就象人们经常相信的那样，我们所认识的对象中有一些被用来作为特殊的刺激物，以便使我们产生一些奇怪的令人愉快和快乐的经验。我们知道，观点的分岐就在这里。争论的焦点在于这些经验的性质。有些人简单地认为这是一种感官愉快，这种快感莫名其妙地同某种“心理意象”相“联系”；有些人说它是一种“观照”；另一些人说是“移情”或某种情感，尤其是伴随着某种心理意象内容的“自我怜悯的情感”，等等。从这种观点看，审美对象和前面一样是一个我们发现存在于我们面前的对象，正如那些从属于某种活动和认识的对象。它就象一个物理事物，被认为属于实在世界并且本身是实在的，完全不考虑它是一个“自然对象”——例如“美丽的山岗”，“美丽的老橡树”——或是一个由艺术家创造的物理事物，例如一块大理石。根据这种概念，它和其他实在事物的区别在于它具有或似乎具有某些特殊特征，我们通常用“美的”、“漂亮的”、“魅人的”、“秀丽的”这些词来标示它们，但是，它们不是别的，只是对象在感知者身上产生某些经验（情感、感觉等等）的能力。在这个过程中，通常强调的是审美经验的被动特征，它被描绘成仿佛是一种瞬息间的经验。

我在这里无意对各种不同的“审美经验”概念作出批判。这要占去太多的精力并且使我们离开主要题目太远。另一方面，描述审美经验及其相关的审美对象的积极特征，在我看来是必不可少的。我只限于指出若干要点。

第二十四节　　审美经验与审美对象[①]

在我看来，所有上述概念的根本错误在于，把构成实在世界的一个要素同时又是我们的行为和认识的对象的同一事物也看作是审美经验的对象。毫无疑问，在某些情况下这个概念是合理的我们难道从来没有这样的经验：在一个初春的早晨我们打开窗帘时，突然看见花园里的树一夜间开满鲜花，在明亮的太阳照射下闪烁发光？我们对初春早晨果树上美丽的鲜花感到眩惑和欣喜万分。是什么使我们感到如此愉快呢？这难道不是我们在周围世界中遇到的某种实在事物吗？我们不是在这种欣喜之前先观看这种真正美的奇迹，并且一直看到我们的情感和喜悦的波涛已经减退为止吗？有人会问，当我们在巴黎卢浮宫的大厅中徘徊，突然从远处看见米罗的维纳斯，雪白的身体映衬在黑色背景中，苗条灵活以及她那几乎看不出的动作的魅力，使我们愉快的难道不正是一块以特殊方式塑造的大理石吗？我们的赞美是指向什么呢？这块雕塑的大理石是一个艺术家的作品这一事实，似乎根本改变不了我们可以用纯粹认识的、研究的态度来了解使我们感到愉快的东西这一事实，例如我们确定塑像的总体或精确地观察大理石的表面，以便（比如说）估计它在时间的过程中遭受的损坏。

刚才引证的事实都是正确的，但是以这些事实为基础而提出的理论却是错误的。这个事实仅仅说明，我们在许多情况中

① 我　在1937年巴黎召开的第二届国际美学会议上所作的演讲构成了这一节的梗概。这里虽然有所扩充但原来的概念保持未变。

（正如上面引证的）是从一个实在事物的知觉开始的。然而问题在于，尽管从一个实在事物开始，当我们产生审美知觉（理解）后我们是否还保持着它呢？其次，从一个特殊的实在事物开始（例如一块大理石）是否对于每一种审美理解都是必不可少的呢？

在我们想象中，纯粹的虚构所传达给我们的客体（我们决不能也决不可能因此而感知它们）同样使我们感到愉快，这个事实证明对刚才提出的第二个问题必须作出否定的回答。例如，我们可以构思一个悲剧性的个人之间的情景（我们当然是从它开始的），它决没有发生过，我们也决没有在同其他人的关系中体验或感知过它，然而我们仍然可以对它采取积极的审美态度。任何文学的艺术作品都可以提供进一步的例证。文学的艺术作品不是作为物理的，心理的或心理物理的客体而存在的。作为物理事物的只有书，即一系列装订成册的带有有色符号（印刷油墨）的纸张。但是一本书并不是一部文学的艺术作品；它只是为文学的艺术作品提供一个稳定的、相对不变的现实基础的物质工具（手段），并以这种方式使读者可以接近作品。在心理状态和经验中只有已经描述过的阅读活动，或各种心理行为和心理意向，它们同一部特定的文学的艺术作品相联系并以之为它们的对象，但并不是文学的艺术作品本身。然而，尽管如此，文学的艺术作品及其具体化可以是审美经验的对象，或者至少是在它的基础上，伴随着真正的审美经验，可以构成特殊的审美对象，只要这种构成是在经验中完成的。同第二个问题相联系，我们怀疑在阅读和聆听文学的艺术作品时，我们是否必须首先从一种实在事物或过程，从纸上的印刷符号或具体语音材料开始。初看起来，我们似乎确实经常是从

一种实在事物开始的。但我们并非必须如此，因为我们可以借助于仅仅被想象的书写符号来很好地阅读作品。其次，在具体阅读一本印刷的书的时候，有一个我们实际感知和必须感知个别的书页和个别的油墨斑点本身的程度问题。我们难道不是立即就理解了印刷的“词”的典型形式或典型的语词声音，而没有意识到各个书写符号看上去是什么样子吗①？所以，我们并不是在每一种审美经验中都从一个个别的实在事物开始，过渡到另一个不再是实在的对象①。

“阅读”校样的例子使我们可以设想，即使整个审美经验过程始于或似乎始于对一个实在事物的感性知觉（简单的看见），这个事物的现实存在以及对它的实在性和个别性的理解，对于审美理解的完成或展开整个审美经验，或同审美对象的直接联系也根本不是必不可少的。如果我们感知一块大理石，根据一般概念它就是米罗的维纳斯，我们就受制于一种奇怪的欺骗或幻觉。于是，我们当然要相信我们把这块大理石感知为实在的事物，但这正好是一种幻觉；“实际上”在卢浮宫的大厅里没有这样一个实在事物，或者在那里存在的是和我们（表面上）感知的完全不同的东西。那么审美经验将会是不可能的吗？对此我们必须回答：只要米罗的维纳斯的现象持续存在，审美理解的条件就没有任何改变。这个具体化的艺术作品的同样特征还会给予我们，我们在适当的时候还会感受到同样的赞

①我们可以确信这一点，例如在读校样的时候，我们就常常“忽略”了错误。这就是说，我们专注在语词符号的典型特征上，甚至没有理解我们知觉中完全个别的特征。所以，在文学作品的一般阅读中，从个别感知到的到不是被感知的事物，以及“看到的”词型的过渡并不真的存在；相反，我们一下子就把握住典型的语词形式。

美。所以，被感知的物理对象（大理石）的实在性以及对这种实在性的理解，对于审美经验的展开是根本不必要的。一般说来也不存在明确理解大理石的实在性及其具体特征的问题。即使理解了大理石的实在性和具体特征，这些实在性或这些特征也不构成使我们愉快或不愉快的原因。否则，一切清楚地显现出实在性的对象就都对我们是“美丽的”、“漂亮的”、“魅人的”、“优雅的”等等，这完全不符合事实。相反，对大理石块的实在性的明确理解干扰了以米罗的维纳斯为对象的审美经验的自由展开。因为我们必须以特殊的方式把大理石块基本上撇在脑后，我们必须在一定程度上忘掉它，这样才能展开和自由地延续审美经验，维纳斯不仅是在这种经验中构成的而且也是在其中才被感受为美的。

然而，这并不足以使我们认为，在任何审美对象的审美理解以及揭示它的美或丑的活动中，我们都不保留实在事物以及审美经验开始的知觉。这是可能的，尽管被感知对象的实在性本身对于被感知对象的审美价值特性的呈现是不必要的，不能从任何方式导致或影响这些特性的呈现，但仍然可能实在对象的其他确定性，既是审美经验的源泉又是它的对象。那些认为审美经验和理解的对象只是某种特殊构成的、实在的、可以感性地感知的事物的学者们就持这种意见。他们说，一切都取决于这个特殊的构成，超出它就没有什么需要考虑的了。

为了解决这个问题，让我们首先看一看，当我们以纯粹认识态度借助于适当的感性知觉或经验以求得一个实在对象的知识时，我们都做些什么。其次我们看一看，当我们产生一种审美经验，它把我们引向一个特殊的对象，这个对象在一种特殊的经验中对我们具有审美价值的时候，我们又做些什么。但

是，只要我们接受了那种广为流传的偏见，我们就不能把这个问题搞清楚，根据这种偏见，在这里互相对照的两种活动或态度只是某种瞬间的经验，它们的区别仅仅是在后者有一种愉快或不愉快的“情感”依附于瞬时的，一闪即逝的感性知觉，而前者没有这种情感。

在感性知觉中，对一个实在事物的认识（只是借助于它的认识）和所谓的审美经验（我们马上要考察的），都是在时间中延续的事件，它们展开为许多确定的阶段，并且在这个过程中存在着若干种不同的意识活动①。

我们今天知道是米罗的维纳斯的那块大理石，只有首先通过一系列感性知觉，尤其是视知觉才能在研究态度中被认识，这些知觉经常是直接互相跟随的，但并非必然如此。然而这些知觉决不只是一种“凝视”——如马克斯·舍勒曾经着意坚持的。相反它们必须理智地指向和专注于大理石，使我们在知觉活动中可以意识到，我们正在接触的是哪种事物以及它是如何构成的。在这样做时，我们必须注意对象的构成是以什么方式呈现的以及呈现的条件。因为这种呈现方式使我们可以承认对象在其中呈现的确定性确实是作为属性而从属于它的。

所以在认识过程中，不光有知觉还有某些判断，知觉的结果在这些判断中结合起来和概念化了，并且以这种方式带到认识主体的意识中。对同一块大理石的各种知觉的结果必须加以互相比较和结合，在这个过程中还要考虑相关知觉发生的客观

①审美经验主要被认为是一种瞬时的经验，但也有人指出它持续一定的长度并在若干个阶段中展开。在下文中我还要进一步指出，只要它的展开未被干扰，它的典型过程就包括若干有意义地相联系着的阶段，它们在一种特殊的次序中前后相继

与主观条件，因为它们对这些结果的认识评价是有影响的。例如，大理石像座落的空间的照明问题，视界中出现的其他对象（事物）的问题，被感知对象的环境问题，它们由于同它一起被观察，所以在被感知事物中至少可以产生某些明显的特点①。影响被感知对象内容的因素甚至不一定必须是某种在视域中出现的事物；例如，可能会存在着对感知者心境的干扰或者什么突如其来的情感。这些干扰的出现决不是由于知觉中呈现的东西造成的，但它们确实对所呈现的东西的内容有影响。考虑这些共同确定的环境的目的是为了评价它们在知觉过程中以及知觉对象的某些确定性的显现上发挥什么作用。在这里指导我们的动机（例如，物理学家在观察某些事物或事件或者在进行科学实验时总是要考虑到动机），一方面是指出认识对象的某些特征（在知觉中出现）并不是对象的特性，它们是对象被知觉的环境造成的，它们在对象本身的构成和性质中并没有基础。另一方面，我们希望确定那些可以合理地归之于对象的特性。于是存在着两种不同的可能性。或者某些确定性作为对象的特性通过视知觉呈现；这样它们就应当归之于对象，如果它们的呈现不是来自可变的（外在于对象的）知觉环境（或其他认识方式），而是显现为独立于这些环境并且完全以它们所从属的对象为基础。或者它们不是在相关对象本身的任何知觉中呈现的；然而这样，我们就有权利得出下述结论：以一系列精

①我们还记得陈列米罗的维纳斯的大厅是什么样子。当时四壁都涂成红颜色，它和塑像的颜色形成令人不愉快的对照。现在维纳斯陈列在一间灰色的房子里，这种色彩成为艺术作品的不那么喧宾夺主的背景。晚上的灯光似乎太刺眼了。但是我所考虑的这些条件只对维纳斯的思考才有意义，它当然不等同于大理石

心进行的知觉为基础，它们构成一个独立于伴随着知觉的所有环境的因素，这个因素表示着体现这个对象（在该事物的知觉材料中）特点的一种特殊性质显现的必要和充分条件①。在这种情况下，这些确定性应当被认为是这个对象的特征。只要有规律地进行这种活动，整个认识过程（由许多不同的认识行为构成的）就是由下述观念引导的：认识结果和认识对象是相适合的，所有那些可能被认为是来自同认识对象不同的因素的东西，都被排除掉了。

在那种相对说来更复杂一些的过程中——出于简便的缘故，我称之为“审美经验”——情形就大不相同了。

任何到过巴黎并且就近观察过我们叫做米罗的维纳斯的那块大理石的人都知道，这座石像有许多实在的性质，我们在审美经验（它向我们提供米罗的维纳斯）中不仅不考虑这些性质，而且如果考虑它们的话，还会给审美经验造成明显的干扰。所以我们仿佛不自觉地忽略了它们。例如，维纳斯的“鼻子”上有一个斑点妨碍和损害了它统一的外观。这块石头也显得有点粗糙，有一些压痕，甚至在“乳房”上有一些小洞，似乎是被水侵蚀了，在左边“乳头”上也有一块“损伤”等等②。我们在审美态度中（对维纳斯的理解是在这种态度中发生）忽略了所有这一切。我们仿佛没有注意到石像的这些细节，仿佛看到“鼻子”统一色彩的形式，仿佛“乳房”的表面没有任何损伤。有人也许会说，尽管我们实际上看到大理石像平滑的、微微闪烁的、白里泛黄的表面，但我们仿佛没有看到

①例如，反映某些波（或射线）以及吸收其他这种射线的特性。

②当我们说“鼻子”、“乳房”和“伤痕”时，很明显我们已经超出了对大理石的感性知觉并且已经达到了维纳斯

它，我们仿佛忘记了维纳斯的“身体”毕竟不会象大理石那样眩目的“白”，它不可能有这样一种微微闪烁的外观，等等。我们忽略了那同我们关于“女人活的身体”的概念和“完满”的概念不适合的东西；没有清楚地意识到这一点，我们就补充了那些保持“女人活的身体”的形式的因素。这些因素不仅仅是思想（尽管人们会说它们正是在我们的思想中），而是生动的显现并且和其他因素和谐地结合起来构成女人身体的形式。在审美经验的过程中，正是这些附加的因素在保持审美“印象”可能的“最适条件”方面发挥着积极的构成作用，它们造成（或至少有助于造成）审美对象的形式的显现，这个审美对象在特定环境中的审美相关性质和审美价值达到了相对说来最高的程度①。在用研究的态度认识这块大理石的时候，忽略这些受损害的点，并且在它们的位置上补充原来没有的性质是完全不合适的。这就等于自觉不自觉的窜改。然而在对维纳斯的审美知觉中，这不仅是完全恰当的，而且如果我们这样补充了它，甚至是“明智的”。说来奇怪，这种情况根本不是有意为之，仿佛是自己完成的。当我们要对它加以解释时，这种情况就决不会发生，因为我们说服自己所有我们“忽略”的那些细节都只是“后来的损伤”，所以我们“忽略”它们，我们可以从它们“转移”开，因为当雕像在艺术家手中完成时它们并不存在。这种事态的概念只有在下述条件下才是合理的，我们作为艺术史家要了解（在塑像目前状态的基础上），它在艺术家手中时的本来面目。这样我们就必须考虑维纳斯失去的手臂并

①沃尔凯尔特在他的《美学体系》（慕尼黑1905—14年版）中说过用“表示感觉”来“补充”审美经验中的“真实感觉”。

在想象中恢复它们；这种企图表现在各种不成功的重建努力中。但这根本不是我们要做的。因为在维纳斯的审美态度和审美经验中，“忽略”某些细节并“增加”其他细节的方式和基础与我们上述对“雕塑”的研究完全不同。“被忽略的”细节干扰了我们，尽管我们并没有就它们的实在特征和作为干扰因素的作用来明确地、“主题地”理解它们。它们只是被附带地顺便地注意到，我们在某种程度上感觉到，或者如果我们愿意的话，“觉察到”一种不和谐因素的干扰，它暗中破坏了对象展开的整体与和谐。于是我们在一定程度上忽略这个干扰因素。然而，在所有这些活动中其和谐与整体受到危害的对象不是大理石本身，相反它已经是维纳斯了。对于一块大理石来说，在某个部位有个黑斑或者在半圆曲线上有些浅浅的压痕，这都算不上什么“干扰”。所以这些事实是联系着的：对我们呈现的不是石头而已经是维纳斯了，干扰细节被“忽略”，是因为我们已无视它们，甚至在它们的位置上理解了某种几乎完全不同的东西，就好象我们看见它一样。因为维纳斯的形式已经呈现给我们，我们才可以说维纳斯的“手”和“胸脯”、“头”和“眼光”。我们才可以说因为我们已经看见它们，所以也理解了它们。我们看见一个女人的活的身体，尽管同时它并不活着，我们在边缘域中意识到这个事实，尽管我们倾向于忘掉它，就象忘掉我们无视或“忽略”的东西一样。当然，我们作为现代欧洲人是看不到维纳斯的。尽管我们这样说，而且也在一定程度上自认为理解维纳斯，这是因为我们已经从艺术史家那里得到一定的知识，当然，他们在博物馆中以艺术史和说教的态度善意地告诉我们所有在他们看来是必要的知识。但是在希腊宗教传统中，或者更广泛一些，古代希腊生活方式还

存在的时候它是什么样子，我们今天是不可能再重新体验了。我们现在只能假定这个女性形式的确是一个具体确定的女神的形象。我们可以说，即使在当时，某种关于“维纳斯”的“知识”也肯定是必须的。但这当然不是我们今天这种纯粹理智的艺术史知识，离开它我们就根本不可能以任何方式同维纳斯相联系，然而这时古希腊人是完全不必要和没有帮助的。它们是在一种活的宗教和神话传统中培养起来的并且就生活在这个传统中。如果我们进入了这个传统，我们在观看维纳斯时也会得到我们所看见的一个女神的体现的印象，尽管我们在这个刻画的女性形式中没有直接看到它。但是无论如何，米罗的维纳斯无疑对我们呈现为一个年轻妇女，但这不是什么第二手的概念知识（象现在时髦的说法是某种“信息”）的结果，而是塑像具有一个特殊的形体形式，使我们看到一个特殊的女性形体或一个特殊的女人。这个整体形式对于这个女人的显现是意义确定的，特别因为它根本不是大理石的特点。它和石头的一般性质没有什么关系，而且明显是从外部人为地加给它的。另一方面它正是一个“女性形式”，体现了全体女性形体的特点。初看之下，我们立即就得出这样的解释。在某种程度上是无意识地决定的，我们在大理石的空间形式中直观地理解了女性形体的形式，所以我们接下来有理由说整体形体的头、（失去的）胳膊、胸脯、特殊的运动。我们看到我们得到的是一个特殊的女性形体，而不仅仅是一个形体。在某种程度上，我们在审美经验中看到的还要多；我们以直观的方式理解“维纳斯”，但现在这不仅指我们理解了一个特殊的女人，在一个特殊的地点和物理位置上，在一种心理状态中——这清楚地表现在面部表情，在目光和非常特殊的微笑中，等等。然而同时，它不是一

个实在的女性形体，也不是一个实在的女人。我们可以想象，如果我们看到一个实在的断臂女人（我们假设说，她的伤已经好了），我们肯定会对这个可怜的女人感到强烈的反感、厌恶或者同情。另一方面，在米罗的维纳斯的审美知觉（理解）中，就没有这一类的东西。在这里出现了某种非常显著的东西。我们既不能说我们根本没有看见断臂的残肢，也不能专门看它们，把注意力指向它们，在某种程度强调这个缺陷或者在思想中恢复失去的手臂①。在审美态度中失去了手臂并没有干扰我们。众所周知，经常有人提出这样的问题，这些手臂要是没有折断是不是更好一些。但是在哪方面"更好"一些呢？当然不是对大理石更好一些，它肯定已经丧失了作为一块石头的材料价值。但是在同样的程度上，也不是对作为一个女人的维纳斯更好一些。人们根本不会想到，它有了健康的胳膊就会比断臂要好一些。但是对于在审美经验中构成的审美对象的结构肯定"更好"一些。说得更准确一些，对于在审美经验的直观理解中产生的并且以这个对象为基础一种特殊价值要"更好"一些。在对于什么更好一些这个问题上不论有多少不同意见，仍然有许多人对这个问题的回答是一个干脆的"不"。没有刻意盯住"失去的"手臂这个缺陷，我们也没有完全忽略他们的不存在，我们只是附带地看到它。我们首先理解的是维纳斯整个形式的积极审美价值的直观特征，手臂并没有妨碍我们直接看见形体的完美无瑕的线条以及整个形式特有的苗条，当我们从一定的距离以外来看塑像，并且被形体那难以觉察的微妙而

① 当然两者都是可能的，如果我们的任务是就其目前状态来科学地描述这个塑像，或者为了"恢复"它的原貌而画一些草图的话，我们当然就要这样做。然而值得注意的是在审美态度中我们决不会做这种事。

又敏捷的动作所打动时，这一点表现得尤其清楚。手臂会使整体带有进一步的特点和新的运动。这就会造成目前状态中不存在的复杂情况，没有手臂，我们就可以在宁静中专注于女性形体（说“躯干”是错误的，尽管它在解剖学的意义上是正确的）的形式。

但无论如何，可以肯定的是，我们所考虑的是处在哪一种基本情境更好一些，即不是对一块大理石的简单的感性知觉，也不是对一个真实女人的知觉，最后，也不是艺术史家冰冷的观照，他精确地观察这个从海里打捞出来的“艺术作品”的细节以便“科学地”描述它，他在大多数情况下依靠的也只是感性知觉。它毋宁是这样一种情境，我们在其中衡量什么对艺术作品的审美形式更好一些。对这种情况，感性知觉只构成进一步体验的基础①，尽管是一个必不可少的基础，这种体验从它得到一定的支持，并且最终把米罗的维纳斯理解为一种特殊的审美经验的对象。与此相联系，我们可以说，这种审美经验的对象不等同于任何实在的对象②。正是某些以一定方式构成的实在对象（特别是在雕塑中：事物），成为在审美态度中展开的经验过程中审美对象构成的出发点和基础。这些实在对象（作为出发点和基础）的形式和各种视觉特征都不是不相干的和任意的，如果一个特殊的审美对象在某种经验中构成的话。创造的艺术家力图给予实在对象的正是这种形式，并且使它显

① 我以后会指出这个基础在审美经验的过程中发生了根本的转变。

② 沃尔凯尔特在《美学体系》中着力捍卫了审美对象不是实在事物的概念。鲁道夫·奥德布莱希特的《审美价值基础》（柏林1927年版）也持同样观点。所以上述见解并不是什么新东西。但这两个人都没有完成这个任务。首先，必须说明这个对象是如何在一种特殊经验中构成并得到具体显现的，其次，必须说明如何可以在其一般形式中作更深入的描述。

出这些特征，它们（连同观者方面适当的态度）就成为构成审美对象（艺术家预期并且在某种意义上预见到的对象）的指导原则。这就是那些只有在艺术作品创造出来之后我们才能解释的艺术的“秘密”。但是在这里，我们不能展开这个题目。目前重要的是，上述经验不是一种瞬息间的经验，立即实现又立即消失，而是在审美鉴赏者一系列相继的经验和行为方式中展开的一个过程，它必须在各个阶段完成特殊的功能。为了使米罗的维纳斯在审美经验中得到充分的现实显现并在其中观察它的价值，从单一的角度飞快地看一眼大理石（可能已经是维纳斯了），然后就若无其事地转开，相信自己已经“看到了”所有的东西，这是不够的。我们从一个角度看过维纳斯，或女性形式之后，还必须从不同的方面和不同的角度，在变化的①透视缩短中来看它。在完全改变了的感性知觉——伴随着透视变化发生的——基础上，我们在展开的经验的每一个新阶段中理解整体的可见细节，以及艺术作品的整体本身——它揭示出审美价值并给予它们特殊效果。只有在我们成功地把这些价值在直观中具体化，并且综合地获得最后的统一整体时，我们才能在一种非常特殊的情感观照中，欣赏到最终构成的审美对象的可见和可感的美的魔力。

在具体情况中，这整个过程（经常是非常复杂的）可以以非常不同的方式发生。

但是我们在这里不考虑这些情况，而是试图在这些多种多样的变化中概括地理解审美经验结构中最重要的不变的特征。

①只要物理事物的最终形式（例如具有特殊空间形式的大理石）不是现成的，而是由另一个主体赋予了它这种空间形式——不是一块死的大理石，而是一个活的女人——这种变化就是必然的。

1.和我们经常听到的相反，审美经验不仅仅是一种愉快的经验——我们体内激发起来的对于感性知觉中提供的东西的一种反应。认为审美经验是瞬时的和相对说来简单的观点，其原因是很明显的。它们产生于下述事实：由于各种偶然原因，审美经验常常没有完全展开。它在构成审美对象之前就被打断了，所以经验没有达到它的顶点。某些职业习惯和人为的准备可以保持它在整个过程中展开；在审美对象已经呈现之后，它就可以从中间阶段开始展开①。例如我们看一幅已经看过多次的画，我们已经知道该如何看，就象它曾经在审美经验中构成一个具有特殊特性的审美对象那样。审美经验作为瞬时的概念的根源，也在于它往往属于对最后的结局阶段所作的分析。另一方面，审美经验不断地降低为愉悦或快乐也是对整个问题的心理学处理的最初表现。从来没有人提出这种经验为什么叫"审美"经验的问题，尽管鲍姆加登想必已经考虑过它。

附带讲一句，审美经验的长度和复杂性可以有很大不同，它取决于我们接触的是哪种对象——是多少有些复杂的对象还是一个简单的对象——以及对象本身是否在若干时间阶段中展开，例如音乐或文学的艺术作品，还是至少在原则上可以"立即"被理解的作品，例如一幅画（尽管事实上决不可能在一个瞬间就理解一幅画）。有时候，甚至一种简单的色彩性质或特殊的音调构成（例如它的音色）就可以成为一个审美经验（它相对说来比较简单而且通常很快就过去了）的对象；但是即使这种经验也不是瞬间的和简单的愉快不愉快情感。

2.如果一个审美事件始于纯粹的感性知觉，那么，弄清楚

① 奥斯塔·欧文（Ostap Ortwin），一个主要的波兰批评家和文学学者，使我注意到这一点。

一个实在对象（事物）的知觉在哪一点过渡到审美经验，从实际生活的自然态度或研究态度到审美态度的特殊变化，就是一个极有趣同时也极困难的任务。是什么造成了这种态度的变化？由于什么缘故我们摆脱了日常实践生活或理论生活的种种牵挂，打断了它的“正常”过程（常常是非常突然和出人意料的），开始投身于某种别的东西，它似乎不属于我们的生活，然而又以一种无可怀疑的方式丰富了它，并且给予它新的常常是深刻的意义。

这种变化对于不同的人可能是以不同的方式发生的，以及根据不同的条件以不同的方式完成的。但是如果我指出下述要点（我相信是这样），它们也许同真理相距并不太远：

在一个实在事物的知觉中，我们被一种特殊性质或一系列性质，或一种特殊的格式塔性质（例如一种色彩或色彩的和谐，一种旋律或节奏的性质，等等）所打动，它不仅吸引了我们的注意力，要我们把注意力集中在它身上，而且还不让我们无动于衷。它对我们不是无关紧要的东西，而是以特殊的方式影响着我们①。这种特殊性质——吸引我们的注意并且影响着我们——使我们产生一种特殊情感，按照它在审美经验中的作用，我称之为这种经验的“原始情感”。因为它是审美经验这

①无法预先说是一种什么性质，因为有时候它不仅取决于性质本身，还取决于感知主体的气质倾向。在利沃夫大学1935—1936年的高级研究班就审美经验所进行的讨论中，露茜瓦什卡一罗曼指出，这通常是一种非常特殊的格式塔性质。正是在这个讨论班上，我第一次发挥了我在这里概括的审美经验概念，我向那时参加研究班的同事和朋友所提供的批评意见表示最深切的谢意。几年后爆发的战争，以及战后的岁月使这个研究集体（大约有30人，参加的有几位教授、艺术批评家，还有一些年轻的博士后研究生）只有少数几人还活在人世。

一特殊事件的实际起点，尽管决不能忘记它已经是打动我们的性质影响的结果。

如上所述，这种性质打动了我们，强加于我们，吸引了我们，或者随便你怎么说。用这些措词我想指出，对这种性质的接受是被动的，而且，在经验的这个阶段，也是暂时的，但是另一方面，这种性质本身由于对我们的特殊进取性而识别出来。同时它和它的存在是这样的，如果我们在这个阶段就中断了审美经验，我们就不能说出它是一种什么性质。相反，我们只得到它的一个感觉，它使我们脱离了平衡；我们强烈地体验到它，所以实际上没法理解它。

然而，原始情感——从那种性质的接受中发展出来——不是“快感”，关于它，人们在各种“美学”反思中已经说得令人厌烦了。在它一开始，在刚刚产生时，它只是一种来自被感知对象打动我们或强加于我们的那种性质的兴奋。在最初还没有意识到它是一种什么性质时，我们觉得它吸引了我们，它要求注意它以便在直接的联系（比如通过触觉）中拥有它。在这种兴奋中，同时还包含着一种对最初令人激动的性质的出现的通常令人愉快的惊奇因素，或者说得更准确一些，对于那种性质恰好是这样一种性质，居然存在着这样一种东西的惊奇，尽管我们还来不及对它形成明确的、意向性的和自觉的理解。首先用隐喻的方式来表述它，它以特殊的方式触动我们，唤醒我们，或激发我们而不是给予我们。这种兴奋在对它的爱中转化为一种暂时的存在状态，它在原始情感的下一个阶段中转化为一种更连贯、轮廓更清晰的情感经验，在这个经验中可以区别出下列原始要素：（a）同所接受的性质发生情感的，直接的交流，这种交流仍然在发展过程中；（b）拥有这种性质以及

强化直观地拥有它所允许的快乐的渴望；（c）不断增长地从这种性质中获得满足和继续拥有它的努力①。

所以，尽管原始情感就其基础来说，无疑是一种情感，但其中也存在着不同的欲求因素，特别是指向感动我的原始性质的欲求因素，最初是观看它，但接着就要求拥有它并且充分地欣赏它的魔力。在我们研究经验的这个阶段时，同审美经验研究相联系的经常重复的“快感”、“愉快”情感等等的论调，不仅把问题庸俗化了②，而且也失去了我们要理解的现象。因为即使在原始情感中出现快感因素，但它既有各自的名称是因为语言尚未发现这样特定的名称。这些措词也不是要在概念的讨论中确定这些现象；它们只要唤起读者对这些现象的感受力，使他们注意在类似情境中他自己经验的这种因素。这是一

① 当然，这里所用的所有措词都是比喻的并且有诗的特征。这只是这里出现的现象的特殊性的结果，这些现象没有各自的名称是因为语言尚未发现这样特定的名称。这些措词也不是要在概念的讨论中确定这些现象；它们只要唤起读者对这些现象的感受力，使他们注意在类似情境中他自己经验的这种因素。这是一种特殊的语言技巧，可以有助于观察这些复杂的经验，但不是用来下定义的。在这里，纯粹的概念确定是毫无裨益的。在这里发挥确定功能的只是如下事实，即指出原始情感经验中的各种因素，然后借助于比喻性表述，读者在自己的经验中，通过自己的努力，可以生动地体验到它们，并把它们从整个经验中区别出来。这些比喻性表述的模糊性和不精确甚至是有利的。因为在意义不精确的联系中，恰好为各种经验不同的变化留有余地。

② 它是一种“庸俗化”，因为（1）“快感”或“一种愉快情感”都太含糊，实际上什么也没有解释，（2）在任何一种经验即使是纯理智经验中，我们也发现“令人愉快”或“令人不快”的东西。所以，指出审美经验中有一种享受因素或快感，既没有告诉我们这种经验本质的东西也没有告诉我们独特的东西。人们把快感作为审美经验的本质要素提出了许多反对意见，参见理查德·缪勒—弗赖恩菲尔斯（Richard Müller-Freienfels）的《艺术心理学》（莱比锡1912年版）。

种特殊的语言技巧，可以有助于观察这些复杂的经验，但不是用来下定义的。在这里，纯粹的概念确定是毫无裨益的。在这里发挥确定功能的只是如下事实，即指出原始情感经验中的各种因素，然后借助于比喻性表述，读者在自己的经验中，通过自己的努力，可以生动地体验到它们，并把它们从整个经验中区别出来。这些比喻性表述的模糊性和不精确甚至是有利的，因为在意义不精确的联系中，恰好为各种经验不同的变化留有余地。不代表它的特点又不能穷尽这种经验，不快感和不适的因素也可以在这种情感（如果我们实际上要提到这个模糊的字眼）中出现。因为原始情感具有内在的动力和一种不满足的渴望，它发生在而且只发生在我们已经被一种性质所激动，但尚未能在直接的直观中观照它们，所以我们才能为它陶醉的时候。在这种不满足（“渴望”的）状态中，我们可以发现（如果我们愿意的话）一种不适和不愉快的因素，但是作为审美经验第一阶段的原始情感的典型性质不是这种不愉快，而是内在的不安和不满足。它是原始情感，正因为从它的要素中发展出审美经验的下一个阶段，以及它的意向性关联物即审美对象的构成①。

3. 但是让我们首先考虑原始情感对于审美经验进一步发展

① 沃尔凯尔特在《美学体系》第一卷中写道：“尤其是如果看和听伴有某种感觉的新鲜性，那么看和听就由于对这种新鲜性的欲求，对它的屈服而结合起来。所以问题在于我们的倾向决定了我们努力的方向。我们发现自己倾向于看，迫切地想看。”在我看来，沃尔凯尔特所想到的正是我所谓的“原始情感”。但他没有更深入地分析它也没有意识到它对审美经验的重要性。所以我在这里引用他的本文，只是为了加强我对审美经验第一阶段的描述。第一个注意到“留恋”首先出现的性质，以及在审美经验中有某种欲望的人是柏拉图，参见《斐德诺篇》。我相信这些因素主要出现在审美经验的原始情感中

的直接结果。这些分支出自许多不同的方向。尤其是：

a. 原始情感在人的意识流中的出现，首先造成以前经验的“正常”过程以及针对现实世界中围绕着他的对象的行为方式的某种停顿。他在一刹那之前所热衷的事情立即丧失其主要性，变得兴味索然，成了一个无关紧要的东西。所以他放弃了那些活动（也许只是暂时的），在这些活动中产生原始情感的那种性质占据了他。我们在一条相当危险的山径上行走时，注意力往往主要放在道路本身而不是风景的美。我们突然抬头观看，眼前的景象压倒了我们。于是我们不自觉地停下来。我们攀登顶峰所走的小路的细节突然对我们变得兴味索然。我们不再有时间注意它了；某种其他东西“吸引”了我们。我们使自己沉浸于对山峦或山谷的景色的观照中。同样，当我们在谈论某种非常重要的、事关利害的事情或某个理论问题时，由于看见一个路过的漂亮女人而突然产生了原始情感；于是我们中断了这次谈话，无法继续进行了。

同这种“停顿”相联系，关于现实世界的事物和状态的实际经验也减弱甚至消除了。关于这个世界的意识的领域变得狭小了，尽管我们仍然不自觉地感觉到它的存在，我们仍然觉得我们是在这个世界上。然而，我们关于世界存在的信念（它不断地感染着我们的现实性）在某种程度上转移到意识的边缘域或丧失其影响和力量了。在深入的审美经验其后的各阶段中，会出现一种奇怪的但又是众所周知的半忘却现实世界的现象。这同人的态度的变化——作为原始情感的结果——是直接联系的。我很快就会回到这个题目上来。

根据原始情感的力量以及以前对现实生活事件的兴趣，我们一直论述的这种‘停顿’可以或强或弱,或长或短。如果这种力

量不大，同时日常生活事务非常重要，那么审美经验的以后阶段就不会发生。在我们的活动很快就过去的停顿之后，我们又回到日常生活中来。这时候出现的在生活情景中的迷惑就是这种停顿曾经发生的最好证据，尽管我们没有必要注意到它。然而，如果经验的事件继续发展，那么日常生活“正常”进程的停顿就会持续得更长；如果我们要返回到现实生活，那么或者在审美经验充分展开之后，或者需要一种新的、更强烈的日常生活事物的吸引。“返回”现象是非常独特的。这就是说，我们通常继续进行被原始情感中断的事务和活动并返回到日常生活的态度。后一个事实最好地表明原始情感使人的态度发生了变化。“停顿”现象只是这种变化的外在表现。返回到日常生活事务常常伴随着一种不适，一种生活的压迫感——原始审美情感使我们在一定程度上摆脱了它。与此相对照，重新回到具体的现实生活时满意的感觉就更少见了。不过，这里存在着许多非常不同的可能性，我们重新回到现实生活的情绪在很大程度上取决于原始情感的性质以及审美经验开始之前我们所处的状态。

b.但是，原始情感的影响还要更远一些。前面已经指出，我们的目前时刻（现在）阶段总是“包围”在刚刚过去的经验的回声或同它或多或少密切联系的事件，以及即将来临的未来的透视之中。原始情感使刚刚过去的经验完全消失了，对现实生活即将来临的未来的透视也排除或减弱了①。原始情感以

①当然，这只是在原始情感意外地产生时才会出现。在我们目前生活的机械状态中，我们为审美经验划出专门的时间。我们在一天的一个专门时间里去剧院或音乐会，从一开始就准备产生审美经验并有意让自己欣赏艺术。所以在审美经验实际发生之前我们就期待着它们。如果我们的期待事实上实现了（当然经常是没有实现），那么展开着的审美经验就和期待的阶段

及从它发展出来的审美经验其后各阶段占据了我们新的目前时刻，所以它和我们日常生活直接的过去和未来的任何明确联系都丧失了。于是它构成一个自足的生活单元，它从现实生活中划分出来，并且只是在审美经验过去之后才重新插入生活的过程。斯坦尼斯拉夫·奥索夫斯基在分析审美经验时所说的“瞬间的生活”或“瞬间内的生活”[①]——他认为这是审美经验的主要特点——就依赖于这种划分的性质或审美经验同日常生活进程的分离。我们可以看到，同日常生活的这种分离只是能从原始情感中派生出来的一个因素，它和自身的其他结果是结合在一起的，我们将要简短地论述它。然而，这种分离（划分的性质）不光是审美经验的特点。[②]其他强烈的经验也会导致类似的同日常生活持续的过程相脱离，使自己沉浸和限制在目前时刻。对一个强烈打动我们的问题进行非常专注、纯粹理论地反思，也会使我们沉浸在直接的现在并且排除了其他的兴趣。这当然首先表现在对于那些同现实世界根本没有联系的非常抽象的问题的反思中，例如数学的或哲学的反思。

c.原始情感使我们在态度上发生了根本的变化，即从现实

相联系，停顿现象就不会发生。但是这个事实决不能用作为反对上述关于审美经验过程的描述。因为在上述情况中我们本身打断了我们自觉活动的过程，我们自己使它停顿了，也正是我们自己消[illegible]了以往经验的影响以便[illegible]无干扰地同艺术作品进行审美交流。原始情感本身所具有的效果是自觉地制造的，并且正因为如此也是人为的。也许这就是为什么在我们期待着原始情感出现对它却不出现，或者如果出现了，也没有当它由一种感动了我们的特殊性质而意外地产生时所具有的那种原始力量和新鲜性的原因在这种情况中，生活的机械化对我们的自我也是一种瓦解和败坏的因素。

① 参见斯坦尼斯拉夫·奥索夫斯基（Stanislaw Ossowski）《美学基础》（华沙1935年版）。

② 奥索夫斯基也证实了这一点。

生活的自然态度到特殊的审美态度。这是它最主要的功能。它的结果是人们原先注视着现实世界的事实（要么存在着要么将要实现）的态度转移到注视着直观的质的构成的态度，并且同它们建立了直接联系。在感性的和内在的知觉中——它们和我们的实践兴趣和活动交织在一起——以及在出于纯粹研究目的的知觉中，我们专注于真实存在的东西，专注于实在事物和事态。我们感知到的东西和它是如何构造的，在这一点上当然不是无关紧要的——我们发现对象的努力是由我们对它的性质和结构指导的。然而在其最后结果中，我们所感兴趣的是某种如此构成的事物的现实存在。我们的认识活动在证实了某些事实或事物实在的或理念的存在时，达到了它们的目的。一般说来，我们所有的认识或实践活动都是以我们在自然态度中不断保持的一种一般信念为基础的：即我们存在于其中的现实世界的存在①。但是当原始情感发生时，这种信念既没有怀疑又没有中断，也没有从我们通常的信息领域中排除出去，而是退缩到我们意识的边缘域并且减弱了现实性。因为，作为原始情感的结果，我们注视的不是具有这些或那些性质的现实存在的事实，而是注视着这些性质本身，它们的格式塔，如果我们可以这样说。对我来说，它们作为对象的确定性在一个实在对象中出现变成无关紧要的了。特别是具有对我们产生审美影响的性质的事物是真实存在的（就象它在原始情感影响我们以前那样）还只是一个幻觉，对我们来说都是无关紧要的。仅仅这种性质的出现，就完全足以使我们观照它们的特殊本质并从而产生原始审美情感。在这种情感的影响下，感性知觉，在我们发

① 参见胡塞尔：《观念：纯粹现象学一般导论》。

现具有审美感染力的材料中，以一种本质的方式得到转化。特别是，（a）经验主体要么没有注意到要么不自觉地抵消了包含在感性知觉中的下述信念：那种性质所借以呈现的对象的现实存在，以及（b）最初在相关知觉中显现为事物特征的性质，现在在一定程度上从这个形式结构中解脱出来；它在一刹那间保持为纯粹性质，以便在审美经验以后的各阶段中变成一个新对象的结晶核心：审美对象。

在人的心理态度中，这种从实践态度到审美态度的过渡也许是最彻底的改变。所以，无怪乎它从我们日常生活的过程中分离出来，并且大大地抑制了我们的实践活动。忘记世界的现象就表现在这里；为了“返回”到“现实”生活，要么审美经验必须发展到结束，要么必须从外部实际发生一种我们以前曾经述及的强烈的吸引力。

但是，我们决不能因为这个原因就认为审美经验是对一种性质纯粹被动的、消极的、非创造的“观照”（或者象马克斯·舍勒曾经说过的，一种凝视），它在这个方面同“积极的”现实生活是对立的②。相反，审美经验构成一种非常积极的、细致的、创造性的人类生活的一个阶段；然而，它所包含的“活动”没有在我们周围的世界中造成什么变化，而且它的“目的”也不是做这些事。我以后会阐明这一点。审美经验的整个过程一方面包含一种特殊活动的诸阶段，但另一方面在观

① 因此胡塞尔倾向于认为审美经验是一种“中立化的”经验。但这是不正确的，我们以后会表明这一点。因为在审美经验的最后阶段发生了一种存在设定要素，这个要素完全不同于一个在知觉中呈现的事物的实体设定要素。

② 奥斯瓦尔德·库尔普坚持审美经验的被动性。沃尔凯尔特在这一点上同他相矛盾。

照和赞叹中也包含着被动接受和某种迟钝和静止的因素，到那时就变得很清楚了。

4. 我们已经指出，原始情感本身包含一种对最初激动我们的性质满足的要求，以及在直接联系中继续拥有它的要求。所以它过渡——不是完全消失——到审美经验的另一个阶段，在这个阶段中，对产生这种情感的性质的直观理解（知觉）①占主导地位。在暂时支配我们的情感阶段之后，接下来又回到那使我们激动的性质。尽管在某些情况下对它的理解是以从前的知觉为基础的，这种知觉的上述转化首先的结果是这种相关性质现在成为注意的中心，并且比它最初出现时理解得更明确和更充分。另外，这种性质（不是它在其中显现的那个事物）现在成为理解的对象了；它最终开始从它的环境中划分出来。由于我们现在是在体验了原始情感之后来理解它的，由于它总是激发（感动）我们，所以在理解中设想的那种性质获得了某些新的、第二性的特征：它满足了我们“看”它的愿望；它至少在一定程度上平息了这种愿望；与此相关它也变得比以前更“美”了（用通俗的语言说），它获得了一种活力，一种魅力，一种魔力，对此我们以前从未怀疑过。我们在一定程度上满足了对它的渴望。以这种面貌显现并使我们着迷的性质现在对我们变成一种特殊的价值，特别是一种不是冷静地判断而是直接为我们感受的价值。这使我们产生一种新的情感的高涨，情感

①因为原始情感并不一定以外在或内在知觉为背景才能产生，它并不总是一种严格意义上的“知觉”。如果产生原始情感的性质只是被想象出来的，那么返回到它就也是发生在想象行为中，我们在想象中力图尽可能清晰地把握这种性质。因而它不是一种简单的想象行为，而是一种特殊的在想象中把握（知觉）的形式。当然，它是同想象行为而不是其中不断变换的内容相联系。

在这种情况中实际上是一种快感的形式（方式），是对这种性质，它的外观和自我呈现的形式的欣赏。它使我们暂时陶醉和欣喜，就象美丽的花朵的芳香令我们陶醉一样。

几乎每一次欣喜，每一次充分享受本身都隐藏着一种新的渴求和愿望的种子。所以，即使在情感（同使我们激动和欣喜的对象直接联系）的第二个阶段，一般并不构成审美经验的终结（尽管有这样的可能①。一种新的不满足感可以由于两种原因而产生。要么审美理解把握的是一种要求补充的性质，要么在它的理解中，对象呈现出全新的质的细节，在这些细节中第一次出现了某些相关性质；而且，这些细节同原来的性质和谐一致，并且丰富了该对象的整体。于是，审美经验开始新的发展，它常常可能是非常复杂和多样的；它可以发展成为两种不同的情况。或者原始情感和一开始出现的性质促使我们完全自由地构成审美对象，而不与周围的对象保持进一步的联系，或者这种性质是一部艺术作品的一个细节，艺术作品具有这种性质作为艺术家创造的实在事物（一幅画、一座建筑等等）的物理基础，对它的知觉使观察者进入审美态度，使他可以观照一系列审美价值质素，促使他重构相应的艺术作品并且构成一个特殊的审美对象。我在这里不进一步详细地考察第一种情况，因为其中包含的是艺术家的创造行为。但是稍微讨论一下第二种情况将是有益的②。

①如果它确实构成审美经验的结局，那就说明我们接触的是一个非常低级的审美对象，例如一种浓艳的色彩或一种简单的色彩对比。即使这种简单的审美对象也是可能的，尽管它们的价值不可能很高。

②然而，这两种情况有许多共同之处。在第二种情况中，审美感知者在把握艺术家的作品时进入到和艺术家共同创造。这就是说感知者也必须采取创造态度以便达到作品的审美具体化并从而达到审美对象。

在回到产生原始审美情感的性质时，我们重新遇到那种性质最初借以呈现的事物或艺术作品。只要原始知觉同时按上述方式实现了转化，这种性质就继续在对象中呈现，尽管是以不同的方式。由于我们现在完全专注于这些性质和欣赏它们的奇观与显现的愿望，所以我们或者在这性质本身发现某种不恰当之处或补充它的需要，或者某些新细节进入了艺术作品。在前一种情况中，它可能（例如）是一段正在展开的旋律的开始，它的后续部分预告着自己，或者是本身未被理解的人类面孔的特殊表情，或是一个哥特式大教堂外观的一般轮廓，它似乎需要补充具体细节。于是我们亲自寻找那些失去的性质，它们对完成所分析的整体是必需的。有时候以前给予的对象或相关的艺术作品不能为我们提供感到缺乏的性质，这种性质的发现能够形成一种我们只能猜测的新的质的和谐。于是我们被要求做出一种努力，有时候是一种非常重要的努力，以便借助于生动的想象发现那种失去的性质，或一系列为那种性质提供基础性质。让我们假定我们完成了这个工作。但仍然存在着两种可能性。

a．补充上述性质的心理意象是如此生动，尽管我们没有意识到这个事实，它也铭刻在得到显现的艺术作品上。于是我们在由此产生的诸性质的和谐的图式化外观中（诸性质中只有一种，即那最初呈现的性质，是由艺术作品强加于我们的）看到（或听到）艺术作品。在这样做时，如果我们忽略了艺术作品中可能存在的不足，那么就产生了一部完美的作品。因为这样我们就构成了一个审美对象，它的质的、审美的价值内容比艺术作品本身所揭示的还要丰富。同时，一系列和谐性质加诸于一个物理对象（例如一块大理石）这一事实的结果是，后者似

乎成了这些性质的载体。我们忘记了物理事物，艺术作品，审美对象乃是三种不同的实体。我们没有意识到所包含的知觉的根本转化部分地就是因为这个原因。物理事物，艺术作品，审美对象似乎是同一个东西。我们变得相信事物本身拥有这些审美价值质素以及由它们构成的价值性质；我们相信我们只是在事物中感知到它们。因此，我们相信我们把事物本身理解为“美的”。这种看法就是我们在开始考察审美经验时说过的那些错误理论的根源。只有完成的分析才表明这不是真实的事态。

b.补充上述性质的心理意象不够生动和具体，不能使这个性质铭刻在艺术作品上。这种新性质（或者在审美经验的后面阶段，甚至是一个完整的互相联系的性质的系列）当然可以同原先呈现的性质和谐一致，并且同它一起构成一个“完美的”、质的整体；但是我们同时看到的艺术作品的细节不仅根本不包含它而且同它不和谐。因此，由于两个原因，在这种情况中，新的想象的性质没有铭刻在艺术作品上。艺术作品同仅仅想象的质的和谐的分歧对我们呈现为一种不恰当或错误。因此，我们产生了一种否定情感作为对艺术作品（已经在转化的知觉中理解）的反应。作品没有使我们愉快；它使我们震惊；它尚未完全成熟，等等。可以说，在这种情况下实际上构成了两个不同的审美对象：一个生动地想象的对象，具有充分的（完成的）质的和谐，第二个是在知觉材料的基础上理解的，它是“尚未完全成熟的”，“丑的”或“坏的”。我们于是有一种奇怪地混合的、分开的审美经验，它包含着对我们构成的但又冲突着的审美对象的两种不同的情感反应。审美经验可以以这种不和谐而结束；也可以抛弃或谴责“丑的”艺术作品，对这种艺术作品也可以在想象中构成审美对象从而进行观照。对于

知觉观照中完成的“尚未完全成熟的”、“丑的”艺术作品的审美理解，可以支配并完全代替对仅仅想象的审美对象的观照。于是，整个经验以最终构成具有否定价值的审美对象，并对其价值保持适当的情感反应而结束。

对第二种情况的思考使我们接近那种情境，即在回到原先呈现的性质之后，艺术作品为我们提供了进一步的细节；尤其是提供了进一步的性质，这使我们产生新的审美激动的波涛，我们曾把它描述为原始审美情感。由于对这种情况的特殊兴趣，让我们假设在体验了原始情感，回到对最初激动我们的性质的直观理解时，我们是按照构成审美对象——我们希望在审美经验进一步过程中继续接近它——的态度来完成这一步骤的，所以审美对象尽可能接近于使我们产生原始情感的艺术作品。所以我们不是被动地等待这个艺术作品本身给我们提供新的具有审美感染力的性质，而是利用艺术作品提供的可能性，并且在其中寻找各种侧面的细节，以使我们理解同最初吸引我们的性质和谐一致的新性质。

这要求对艺术作品所有方面①——总是为原始情感限定的——进行专门的思考，我们在这种思考中完全专注于性质，尤其是审美相关性质，并且不注意它们确定一个实在事物的“功能”。相反，我们在艺术作品中寻求与最初呈现的性质构成一个质的和谐的那些性质。这是不可能一下子就完成的，或者以这样一种方式完成的，即人们从一开始就知道我们最终才

①在这个阶段中出现了沃尔凯尔特认为审美经验必不可少的条件，“知觉首先必须由强化的注意伴随着”。当然，这里不可能有什么由强化的注意“伴随”着。相反，这是一种特殊的知觉，或者用个更一般的词汇，一种观察。沃尔凯尔特也没有意识到这种知觉作为原始情感的结果发生了根本的变化。

能达到的和谐。不能一下子就完成，这是因为，艺术作品，例如一幅画或一座建筑，必须从不同的侧面和不同的角度来看，在一个阶段中提供的诸性质必须在此一阶段内以及各阶段中互相协调。即使看一幅画也是这样。即使我们最初成功地理解了画的整体，这也不足以构成审美理解。但是一旦我们开始更切近地观察它，我们就注意到它的各个部分和细节并且是从各种角度注意它们的。从而最初的印象不仅得到补充，也得到检验，也许还有纠正，并且在每一事例中都综合地结合为一个整体。观照其他艺术作品也是如此。在文学作品和音乐中，除了上述复杂情况外，观照及其产生的具体化都是在时间中展开的，从而要求感知主体进行特殊的综合活动。所以，“审美相关性质”的各种和谐都在这里呈现出来，它们以各种外观为条件和互相补充，要求感知主体采取一种非常特殊的行为方式以便在其多样性和由此产生的最终和谐中实现其构成和理解。

5.在这个理解的过程中同时还出现了以两种不同的尽管有联系的方式形成的被理解的性质。特别是，（a）在范畴结构中和（b）在质的和谐的结构中。

Ad (a).如果使我们产生原始情感的性质（例如柔和的线条）具有人体可能拥有的空间形式，那么我们在知觉中就把它理解为人体的形式，尽管从纯粹视觉角度看，我们面前只是一块大理石。我们给相关形象的性质增加了相应虚构的属性主体，例如人体，而不是那种形式实际拥有的属性主体（即大理石或涂着油彩的画布）。类似情况也发生在“再现艺术”的其他领域中。我们使所呈现的性质具有一个属性主体的形式结构，这个结构是以被理解的性质所暗示的方式从材料上确定的。正因为如此，我们才离开实在的被感知事物的领域（大理石、画

布、房屋），它们构成艺术作品的物理基础，并且（不自觉地在审美地感染我们的性质的影响下）用一个全新的属性主体（它被选择为刚刚给予我们的性质的载体）来代替实在的属性主体，后者已经从意识领域中消失了。或者换言之：这个载体的材料（它的构成性质）是由呈现给我们并为我们理解的一系列性质以及它们之间的相互关系确定的。因为我们一旦在想象中创造出它，这个新的属性主体就开始在为我们理解的具体性质中显现，它具有一个呈现给我们的特殊对象的特征。与此相联系，在艺术作品描绘的对象的范畴的形成阶段之后，是审美经验主体感知（接受）对象的阶段以及对想象的准存在的对象的各种情感反应的阶段。

在赋予给定性质以新的属性主体的过程中发生了西奥多。里普斯在谈到“移情”以及同移情相联系的“审美现实”时可能想到的现象①。在我们赋予给定性质以心理或心理物理主体时这种现象尤其明显。于是我们“移入”这些性质的就不仅是这个主体，而且还有它的心理状态和行为，特别是这样一些行为和状态，其“外在表现”（例如由于微笑而闭着的嘴唇的外形）就显现在呈现给我们的性质之中。我们被这种表现的现象打动了；当它在情感的同情中得到理解时，它就把（例如）我们所想象的人物的欢乐或欣悦的赞叹“移入”被感知的现象并且彻底地转化了它。但是一旦发生了移情现象，就产生出一种奇怪的同想象中的人物及其状态的直接交流或友谊。我们产生的情感非常类似于我们在现实中接近这样的人和他的心理状态

①里普斯用“移情”这个词来表示各种各样的现象和主观活动，而对它们又没有互相区别。在这里要清理它们是不可能的，但我应当强调指出，当我说“移情”时，我指的只是里普斯用这个词所包括的许多事实中的一种。

时可能具有的情感，喜爱他，羡慕他，仇恨他的情感。这个想象的人物和他的生活中的所有东西都仿佛是现实的存在。这些共同的情感体验就是审美经验主体对所构成的审美对象情感反应的最初形式。但是这种反应还有第二种形式。它同另一种审美对象内容的质的和谐结构紧密联系着。我们现在就来描述这第二种形式。

Ad(b).只要审美对象展示出不是一种性质而是一系列性质，它们就不是随意拼凑的而是构成一个和谐的整体，一个质的和谐。我们现在讨论这意味着什么。

A.显现性质中的每一个对其他性质都有或大或小的影响。这种影响表现在一种质的转化中，表现在或此或彼方向上性质的置换中。这种“影响”一般都是互相的。一个同一系列适当排列的其他性质一起出现的性质，如果它和一个不同的性质系列（以及可能的不同排列）一起出现，或者它单独出现（如果这是可能的），将是不完全一样的。

这种质的转化的最简单的例子可以在色彩的领域中发现。众所周知，为了使某一处的色彩具有丰富和生动的调子，就必须选择一个适当的背景，它不会减弱色彩的亮度。一切所谓的（同时的）对照都属于此列，但不仅限于这些①。

必须注意，色彩性质的所有这些变化都发生在它的本性的范围之内，只有改变光照才会使这种色彩的转化不再是同一种色彩。

B.从形式上说，质的和谐是由下述事实标示的，它的质的因素在这样的意义上属于和谐的整体，即它们丧失了其绝对

①当然，我们应当排除对这些现象的心理物理学解释。在这里重要的是纯粹描述在直接经验中呈现的东西。

的独特性和独立性。

C. 一同出现的诸性质的互相限定可以导致产生一种全新的性质，它是在互相限定的因素基础上形成的。所以这种性质不能等同于任何“基础”性质或它们的关系，也不能等同于一个整体中许多性质共同显现的事实。因为它是一种新性质（同构成它基础的各要素相联系），它的出现是以许多在一个特殊的次序中互相限定的因素的同时出现为条件的。举一个简单的例子：当C和E两种音调同时发声时，除了这些音调充分的质的确定性之外，还出现一种大调三度音程的特殊性质，它和（例如）小调三度音程或四度音度截然不同，这个性质在这里就独立于这些音调的绝对高度，并且仅仅靠它们在高度上相对的差异。这个新性质成为一个纽带，把构成其基础的质的要素结合成一个质的整体，并给予整体以它特有的质的特征。我称之为“和谐的性质”，在埃伦菲尔斯（Ehrenfels）之后，它一般被称之为“格式塔”或“结构”或“总体”①。它是由下述事实标示的，它不隐藏其基础性质。所以不管它在哪里出现，我们所面对的都不是什么绝对简单和统一的东西，而是一种质的多样性（它有时非常丰富并结合到一块），这个多样性，尽管其基础性质的统一性仍然显现出来。即使是同一个统一的性质，如经验告诉我们的，其质的和谐仍然可能是不同

①实际上柏格森是现代哲学中第一个在他的《时间与自由意志》（巴黎1898年版）中指出这种格式塔性质的存在的人，尽管他没有引进这个名称。今天并不是每一个人都在同样意义上理解“格式塔”或“格式塔性质”这个词的。它也比这里所限定的和谐性质要广泛。另一方面，有许多人否认“格式塔”的存在，尤其是各种实证主义者。在“结构”这个词的意义划分上就更含糊了，整个所谓的结构主义运动，例如普通语言学，都因此受害不浅。我不能在此研究这个问题，而只是力图避开这些词。

的。但是并非任何性质系列都能构成一个和谐及其性质；构成和谐的各种性质中必然存在的一般规律尚未得到阐明。

D. 在具有特定和谐性质的诸性质中可以存在特殊的组合，这些组合构成整体的各个部分。在这样一个部分中，其基础性质的联系比整体其他部分性质的联系要紧密得多。结果构成了或高或低水平的格式塔性质，这些格式塔性质也互相联系着。在不丧失其统一性的情况下（它由确定的最高性质保持着），整体由一种特殊的组织标示着，它可以是各种各样的同时又保持着标示整体的最终性质。一个质的和谐的这种“组织”就是严格意义上的‘结构’,它必须和和谐性质,和‘格式塔’区别开来。

对于这样一个具有这样或那样结构的和谐直接理解的形成，在许多情况中也取决于审美经验主体的行为。尤其是，根据审美经验的进程及其中发生的意识活动，整体的组织经常采取这样或那样的形式，尽管它们的基础性质相同。一种质的和谐的组织的实现（如果这是可能的话）构成了形成上述质的和谐的第二个过程①。

构成一个有组织的（结构的）具有最终确定性质的质的和谐是审美经验整个过程的最终目标，或至少是其最终创造阶段的目标。审美经验的范畴构成从属于它的结构。这意味着：范畴构成应当以这样的方式来完成，即我们得到一个尽可能丰富和有价值的质的和谐。这种和谐，尤其是其确定性质是——如果我们可以这样说——审美对象构成和存在的终极原则。艺术

①在音乐美学家当中经常谈论“构造”音调组合。但这样说就假定这种构造活动构成了什么东西——其实正是“结构”。在我看来，结构既不是完全建立在质的和谐诸要素基础之上，又没有在其中发现必要但并非充足的条件,从而它必须由审美经验主体的主观行为来证明；但主体只能证明而不能自由创造。

作品提供审美对象的最高性质和结构来帮助我们构成审美对象。这要么导致构成一个精确确定的质的和谐，要么为艺术作品所允许的并暗示给感知主体的一系列可能的质的和谐提供基础。这些可能的质的和谐中任何一个是否可能在一个审美对象中实际构成，如果能够，是哪一个，都取决于审美经验的进程及其中进行的意识活动。

经验主体通常要经历一个极其困难的过程才能形成这样一种质的和谐，当艺术作品没有为感知主体提供足够的属性作为基础时就尤其是这样。于是他不得不自己来为作品增补失去的要素，或所要构成的和谐的诸部分或它们的协作。有时候我们感觉到了这些要素不存在，并且确实意识到和谐的最高性质，但还不能，至少在一开始还不能，在直观中看到这些失去的性质，所以也不能构成和谐的最终形式并在这个形式中理解它。因为只有在审美对象的构成已经完成时，审美经验的最后阶段才开始，它构成这个经验的一种特殊的顶点。

6.审美经验的前述各阶段都由下述事实标示出来，在它们的复合结构中有三个要素特别突出：(a)情感的（审美兴奋、原始情感、情感反应）；(b)积极的、创造的（审美对象的形成）；(c)被动的、接受的要素（理解已经揭示的和谐性质）。审美经验的各个阶段和这些要素以各种方式交织在一起，所以时而这个时而另一个要素最为突出。审美经验的整体特性是由一种研究性的探索而导致的不安，和可变动力造成的不稳定。与此相对照，审美经验的最后阶段显示出一种宁静。一方面是沉浸于一种更宁静的反思中，在审美对象中对质的和谐进行观照，以及接受各个成为可见的性质。另一方面，与此相一致，开始出现我上面提到的对已构成的质的和谐第二种情感反应

形式。这就是说，承认审美对象价值的情感以及同它相适应的赞赏方式开始出现①。这种经验，就象对某种东西的快感、赞赏、欣喜、热情一样，是由非常明确的情感确定的行为。马克斯·舍勒在这里用‘意向性情感’和纯粹的‘感情’相对照，在这种意向性情感中，和同某种东西的直接意向性联系同时，表现了对它的某种评价形式。正因为如此，对审美价值的承认发生在一种情感活动中。它构成我们对价值的适当‘反应’。希尔德布兰德把它正确地称为“对价值的反应”。它产生对于直接呈现的价值的观照。

只有在同审美对象的直接交流中才能对它可能的价值作出独特的和生动的反应。当然，我们可以冷静地“判断”某种东西的价值，即运用适当的专门标准对它的（审美）价值作出判断，而没有相应的审美经验，也没有在审美对象中构成并观照一种质的和谐。经常接触艺术作品的人，对它们习以为常的人，在一定程度上被“宠坏了”，他们不轻易被什么东西打动。他们利用艺术作品某些第二性特征形成一种使自己适应作品的技巧，不管它是否具有价值，也未曾发现价值，甚至根本不知道这种价值性质。从他们注意的第二性特征中，他们纯粹理性地推论艺术作品可以构成一个有价值的审美对象。他们判断艺术作品的价值是根据它具有构成审美价值的对象的可能性。在这种情况下，对艺术作品价值的判断就和判断一棵树是橡树一样。是一种纯粹的理性行为。它们的区别仅仅在于对象所揭示的东西不同。这种对一个对象的审美价值纯粹推论的判断不再属于审美经验。它可能是错误的或者它甚至可能是正确

① “承认”一词在这里按照许多理论家在判断理论中作为对一个事实的存在的肯定（和排斥相“对应”）的意义来理解。这里它不仅仅是对一种价值的纯理智判断，而是一种以情感因素为主的体验。你由于某种缘故给某人以承认赞赏等等。

的；但是构成它的本质的基础并显示其合理性的经验是审美经验的最后阶段，尤其是对这个审美对象的价值的情感确认，而它又以对其质的和谐的观照为基础。只有以这种情感确认为基础的判断是实际证实了的，确证和证明了的。职业批评家经常以高度技巧作出的判断一般只是些间接判断，不是对审美对象的价值,而是对艺术作品作为一种手段(工具)的判断,借助于这种手段审美经验可以构成一个具有积极价值的审美对象。职业批评家即使在他们关于艺术作品的判断没有错误时，对有关艺术作品的审美对象的本质也没有说出所以然，原因就在于他们往往不再能具有完整的审美经验。他们一旦把艺术作品——他们正确判断的——描述为公开的审美对象时，这个问题就表现出来了。审美对象的价值不是某种外在东西的手段（工具）的价值，这个手段具有另外一种价值。如果审美价值毕竟存在的话，它就包含在审美对象自身中，并且以它的性质和由这些性质构成的质的和谐为基础。如果我们承认它并且对它作出正当的情感反应，我们就和审美对象处于最密切的联系之中并且只让它来确定我们。在完成了整个审美经验之后，当我们同直观地呈现给我们的审美对象保持一定距离时，我们可以在一个判断中认为它具有一种价值；我们也可以对这种价值作出判断，或把它同其他价值相比较并在一系列价值中排列具有价值的对象。但是所有这些都不再是在审美态度中发生的，而且在研究的认识的态度中发生的，当我们力图冷静地意识到在审美经验中呈现给我们的是什么，并且想从概念上确定这种经验的结果时，我们就又回到研究的认识的态度。

毫无疑问，我们不应当轻视对审美对象的判断评价。它同在直接观察到和同时感受到质的和谐的形式中的审美经验中出

现的一个部分有关联。要审美地体验某种东西，尤其是在直观理解中观照质的和谐，还不同于了解（就这个词的狭义而言）审美对象是什么，它是如何构成的，它包含哪些性质，它们在其中构成哪种永恒的价值。为了得到这些知识就有必要返回到研究态度。一方面有必要继续同作为基础的艺术作品进行交流，以便保持已经构成的审美对象的现实性，这在绘画、雕塑和建筑中没有遇到什么难以克服的困难，但在文学和音乐中就不那么容易了。另一方面也有必要把价值反应的内容以及对审美对象理解的结果尽可能保留在积极记忆中。根据审美经验提供的事态的明确知识，研究态度的这两种表现使我们可以作出相关价值判断，或者关于已构成的审美对象的价值的判断。我们也可以唤起记忆并借助于它来恢复以前构成的审美对象的形式。最后，我们可以试图在已有的审美经验基础上建立一种新的经验，我们在这个新经验中把注意力指向所构成的审美对象，并清晰地理解它的细节特别是它的价值。换言之，我们必须力图在一定程度上把审美经验中构成的东西理性化，以便从概念上把握那渗透着情感因素的东西，并且在严格系统地判断中论断性地确定它。我们必须考虑这里所要求的知识实际上是否能够实现，如果可以，在什么程度上。现在能够肯定的只是没有构成基础的审美经验，尤其是它在最后阶段构成一种实际审美知识方式，这是不可能的。所以，任何人以适合于认识实在对象的纯粹研究态度来开始研究艺术作品，而没有首先试图恢复作为基础的有时候相当复杂的艺术作品，同时又没有在审美经验中以艺术作品为基础构成审美对象以便认识它，就决不能获得关于审美价值的知识。另一方面，单是审美经验也不能为他提供这种知识。它只能给他一种具体的经验，这种经验和其他具

体经验一样，必须尽可能从概念上理解其结果。

当然，并非所有审美经验都是以对审美对象为我们揭示的价值的积极情感反应而结束的。这种经验的最终结局也可以由反感、厌恶甚至嫌弃等形式的否定情感反应构成。当然也可能发生根本没有情感反应的情况，尽管审美经验确实开始了。对价值的否定反应来自于所构成的否定价值。但是这种否定价值可以出现在各种事物中。它可以出现在下述事实中，审美经验没有构成任何统一的质的和谐，从而可以由一种最终性质统一起来。这样它实际上没有构成任何真正的整体，而是由那些审美价值性质拼凑在一起的，这些性质没有足够的和谐，没有互相需要，甚至要求它们不参与一个并且也是同一个整体。所以审美经验既不能产生对最终的审美价值性质和谐的观照，又不能通过这种性质而获得满足。它也没有经验主体和审美对象之间的亲切、热情和温暖的联系，这种联系体现着一个积极地结束的审美经验顶点的特点。相反，我们可以说，在这里经验主体和审美对象还保持着鲜明的距离。判断行为（与“确认”相对照）增加了这个距离并且迫使经验主体抛弃对象并不再和它打交道。这种距离也出现在以对价值的否定反应告终的审美经验的其他领域中，特别是在否定价值不是在于审美对象结构的无组织而是由一种“否定的”性质构成的时候，例如一种令人反感的丑或有害的丑陋。这样构成的审美对象经常被主动地抛弃。附带说一句，这种抛弃可以和对艺术作品的艺术性的承认甚至是赞赏一道进行，它的艺术性使这种丑陋极其突出①。我

① 在二十世纪中有许多作品可以构成这种审美对象，并且同时表现出对这种审美经验的偏好。我们所欣赏的似乎就是对丑陋现象的排斥或遣责。但这并不能证明这些消极价值转化成了积极价值，如相对主义者所宣称的，而只是说对价值的反应不等同于“快感”或“享受”。

们于是说：它是丑的和令人厌恶的，但它很出色地表现了这种丑。

在两种情况中，肯定的和否定的，都构成一个审美对象。但是我们说过，审美经验可以采取这样一种进程，这个价值反应的终极阶段根本就不发生。审美经验尽管一度开始和展开，但在一定程度上被消除或沦为虚无，变成一个没有任何表情和性格的对象，它不表现任何东西，我们对它只能听之任之，并且冷静地过渡到其他的活动去。价值反应的缺乏可能是由各种原因引起的。一方面有可能根本没有构成审美对象。这样一个被艺术家意向为艺术作品的实在对象，对我们来说在审美方面是完全不相干的；我们没有任何审美兴奋就从它旁边过去了，因为原始审美情感根本没有开始。如果我们不是从外在知识知道这个对象被认为是一个艺术作品，我们决不会以审美方式同它打交道。所以我们有时候通过批评对“艺术作品”作否定的判断，但我们这样做是不合理的，因为它不能保证任何审美判断从而只是无关紧要的。只有对失败的艺术作品的艺术缺陷作出否定判断才是正当的，但这是另外一个问题了，我们在这里不能讨论。但是也有可能一部艺术作品使我们产生原始审美情感，所以审美经验开始发展。在逐渐构成的审美对象中，许多进一步的相关性质出现了；但最后所有的东西又渐渐消失了，从这里那里产生出来的审美相关性质中没有产生任何审美价值。这种情况经常发生在文学或戏剧作品或失败的电影中：我们开始满怀兴趣地看；我们也开始体验到原始审美情感；但是它所表现的只是一些低劣的东西，是一种为了大众而制造的东西，他们根本不想审美地体验任何东西，而只是找一些“乐子以消磨时光”。于是我们站起来，失望地离开大厅。审美经

验立即消失了，尽管审美对象已经开始构成。

在结束这些思考之前，还有一个想法要讲，它已经提到过了。审美经验在其全部过程中，尤其是在积极展开的终极阶段中，无疑包含着某些使经验主体 愉快的因素。它还在经验主体身上产生进一步的愉快，甚至快乐状态，或者正相反，产生不愉快的反感状态。和具有高度价值的审美对象进行交流，直接地观照它并赞赏它，无疑是一种极大的快乐。但是任何专注干这种愉快的人，实际上都把审美对象主要的和本质的要素完全忽略了，他所注意的只是审美经验的一种附带现象，顺便说一句，这种现象的产生不限于审美经验。有许多不同的方式可以使我们处于这种愉快或欣喜的状态，而同艺术和审美价值没有任何关联。任何人以这样一种不理解的方式忽略了审美经验和审美对象，他也就不能理解审美经验的本质功能。它一方面在于构成审美对象，并从而“实现”那些只能以这种方式具体化的非常特殊的价值，另一方面在于实现一种对于审美价值性质的和谐，以及以此为基础的价值的情感——观照经验。发挥这种本质功能就通过一种特殊的任何其他东西都不能替代的价值来丰富了属于人的世界；它也通过一种打开通向那些价值之门的经验而丰富了人类生活，最后还赋予人一种属于他作为人类成员的素质的能力。

任何人不理解审美经验的这种特殊功能并且没有怀疑会有这样的事情，在希望得到审美经验时却专注于得到某种愉快或欣喜，他实际上就根本不知道审美价值，也基本上没有资格观赏这些价值。他通常也不能构成审美相关性质的和谐，只是从自己的经验中得到某种快感，尤其是从愉快情感中，后者常常只是一种同艺术作品（例如一部小说）中再现的客体发生情感

联系的方式。他被“主人公”的盛衰变迁愉快地感动了，他感到性的兴奋，他漫无边际地对实现某种社会的、伦理的或宗教的理想发生兴趣，等等；但所有这些都和原始审美情感以及审美经验揭示的价值毫无共同之处①。

7.审美对象的最终构成以及对价值的肯定情感反应在审美经验的终极阶段中导致一种进步的因素出现。我已经论述过，在原始审美情感的影响下，关于对象的知觉的转化，这种知觉发挥着为最初打动经验主体的审美价值性质提供背景的功能。在那时我指出认为审美经验是“中立化”的东西这个概念是错误的。现在是证明这一点的时候了。

在审美经验中存在着各种“独断的”要素（象胡塞尔会说的），即假定有某种东西存在的要素。这些要素首先同艺术作品，尤其是文学的艺术作品中再现的客体相联系，并且同认识经验，尤其是实在对象的知觉中存在假定要素相联系（即使不等同的话）。但是这种存在假定要素，同意某种东西存在的要素只在某些审美经验中出现，在同雕塑，再现性绘画和文学作品的直接审美联系中出现。所以它们不是必不可少的；例如，它们在对纯粹的非再现性的音乐作品的审美理解中就不存在。但是当它们确实在审美经验中出现时，它们以这样一种方式丰富了它并且影响了它的进程，就好象一个多层次的审美对象——其诸层次中也包括再现客体层次——在某种意义上比一幅单层次的抽象绘画要丰富一样。但是这些特殊的“独断的”要素在这里表现为，在每一个实在对象的理解中，特别是在整个感觉经验的领域中出现的承认存在的要素的特殊变种。当然我们并

①参见莫里兹·盖格尔（Moritz Geiger）的《美学入门》。（莱比锡1928年版）

不是完全认真而毫无保留地相信，一部小说或戏剧中描绘的对象、人物、命运、战斗、胜利和失败都是实际存在的，但是我们的所做所为就仿佛我们假装是完全地绝对地相信它们。同时我们在一定程度上不承认我们只是在假装，对待它们就“仿佛”它们是真实的一样。这是对事物的实在性的信念和确信的一种非常特殊的改变和修正，其特殊性质很难描述①。这种信念的改变或存在承认要素在审美经验中出现，构成原始审美情感的另一个结果，这个结果只有到现在才可以考虑，它和审美对象实体的范畴构成，尤其是同由它们确定的属性主体补充的相应的纯粹性质密切联系着。审美对象中描绘的事物人物和事件的准实在性构成这些被修正的“独断的”要素的意向性关联物②。

尽管这种信念的改变可以以一种自然的方式在一种审美经验中出现，它仍然不是这个经验的特点并且本身也不是专门审美的。在同非再现的（人们也不正确地说，“非客观的”）艺术，例如纯音乐，建筑，抽象绘画，相联系的审美经验中它就不出现。另一方面，在每一个实现了审美对象的具体化（具有肯定价值）的审美经验中，都存在着一种存在承认的要素，它是关于整个审美对象（审美价值性质的和谐是为它构成的）的。正象对实在的存在承认一样，它是一个承认（胡塞尔总是

① 汉斯·冯·费兴格（Hans Von Vaihinger）在《“仿佛”的哲学》（柏林1911年版）中考虑到这种改变。但他过分地扩大了这个概念，很多各种各样的现象都包括在“仿佛”的领域中。

② 所以文学的艺术作品中出现的陈述句既不是真正的判断也不是“假设”（迈农意义上的），而是拟判断。为了在这种转化形式中正确地阅读它们，读者必须要么产生原始审美情感，要么从一开始就自觉地专注于这种特殊的阅读方式。

说“设定”）存在的要素，但是决不能把这个存在等同于实在存在。尽管审美经验是创造的，但是只要它构成一个全新的对象，这个对象不仅超越了任何实在事物而且超越了作为基础的艺术作品，它就同时在某种意义上是一种发现的经验。因为按照从艺术作品的知觉中产生的暗示，它在纯粹性质，尤其是审美价值性质中发现了某些必然的联系。在理解了这些联系之后，它就可以在想象中把握包含在审美对象中的质的和谐。特别是，审美价值格式塔性质在审美经验中借助于艺术作品所显示的审美价值性质铭刻在审美对象上。但是这个过程一旦完全构成这个对象，审美经验主体就在下一个阶段中感知这个对象，在审美经验中就出现了一个特殊的存在承认要素，它就是确信实际存在着这样一种审美价值性质的和谐。具体化的审美对象证实了它的可能性。如果某种东西的存在既未预料到又未被怀疑，它就视为可能的。但是我们一旦发现自己在构成的审美对象中面对着这样一种审美价值性质的和谐，我们就被一种赞叹所压倒，居然可能有“这样一个东西”，即这样一种和谐，对照，节奏，旋律般的线条等等。这个可能性“实现”在审美对象中①，在一种结合了创造性与发现因素的审美经验中呈现出来。于是我们看到存在着这样一种东西。在这个东西的“存在”的确立中正包含着上述存在承认要素和确信要素。当然，这种“存在”不是实在存在；相反，它是纯粹性质——这里尤其是纯粹审美价值性质——中一种必然的和本质的互相联

①我们在这里使用“实现了的”一词，是因为我们不是也不可能是研究一个真正意义上的实在，因为审美对象尽管在一个真实对象基础上显现出来，但并不是真正意义上“真实的”。但是“实现”一词还有另外的意义使我们在这里使用它，尤其是某种最初仅仅是潜在的、意向的，计划中的东西“得到完成”的意思。

系的理念存在。审美经验和对必然的实体性联系进行有效认识的经验的本质联系，正是在于对“实现”在一种具体化中的可能审美价值性质的和谐的发现之中。与此相比，在后一种经验和成功的审美经验的最后阶段中，都在纯粹的、理念的性质，尤其是具有不同质的相互联系与和谐的审美价值性质的领域中出现一种存在承认要素。

我们在这里不能讨论“理念存在”应当是什么意思，因为这里出现的复杂的存在本体论和认识论问题本质上超出了我们思考的题目的范围①。我们这里只要指出存在承认要素是成功的审美经验的最后阶段，它不同于并且完全独立于我们周围现实世界的存在承认要素，它甚至也不同于对艺术作品中再现客体的得到限定的存在承认要素。这种要素变成（或进入）一种对质的和谐的存在的确让或巩固的要素。我们也可以把它解释为一种要求和需要的要素，质的和谐继续存在，它应当成为永恒的。它同价值承认要素（我们在对价值的情感反应中赋予它的）密切联系。在包含对价值的否定性情感反应的审美经验中情况就不同了。在这里结合着关于审美价值性质和谐的不可能性从而非存在的确信要素，或者它在一个特殊审美对象中“实现”的不可能性的确信要素。我们也可能意识到并寻找这种质的和谐。但是在不成功的审美经验中，终于相信它“不可能实现”，至少是不能借助于上述审美对象中的审美相关性质实现。另外一种可能的情况是审美对象“实现”在一个伴随着否定性结局的质的和谐中。那么，和对价值的否定性情感反应一道，同时也包含了一种要求取消这种伴随价值性质的要素，要求它“决不再实现”或其实现成为不可能的要素。

①我在《关于世界存在的论争》第一部中曾试图分析这些问题的一部分。

这就是审美经验基本要素的粗略轮廓。它包含着某些有意的简化和理想化，以使我们能够展示这种经验的轮廓。在其现实性上，特别是在同各种艺术作品的实际联系中，作为一个整体的审美经验有着不同的变种及其各个阶段。它的构成取决于相关艺术作品的结构，取决于经验主体的心理特性，取决于审美经验得以展开的变化的环境。经验主体的审美感受力，他的情感与理智的类型，他的一般的和审美的文化教养，等等，都在这里发挥着很大的作用。找出审美经验若干可能的变体是美学某些分支学科专门的研究任务。我们不能在这里考察它们。但是我们的描述无疑也需要在细节上得到补充，并且对审美经验过程的一般图式中产生的种种困难作一系列批判的研究。

第二十五节　有一种特殊的‘文学’经验，抑或它属于审美经验？

在二十世纪三十年代沃拉迪斯拉夫·塔塔凯维奇（Wladyslaw TaTarkiewicz）就宣称，人们不应当只界定一种审美经验，而是应当区别两种基本不同类型的审美经验（在比较宽泛的，前面提倡的意义上）。特别是：（a）狭义的审美经验，它们应当只发生于同可以通过感官感知的艺术作品，即雕塑、绘画、建筑，还有音乐的联系之中，以及（b）同文学的艺术作品的联系中出现的“文学的”经验。前者是由一种特殊的感觉直接性同后者区别开的。据说在它们中有某些东西是直接呈现的，我们“专注”（我们观照）它们的“显现”，然而其他经验则是借助于语言和想象同那没有直接呈现给我们的对象

相联系。“在诗歌中直接呈现给我们的只有语词；所以审美专注只能指向语词，但是语词……只是一个介体，一个用来暗示不存在的事物并在思想中唤起它们的符号”。文学经验是对事物的间接直观和联系，同审美态度中纯粹感性的显现的直接联系相对照。

如果塔塔凯维奇的概念是正确的，那么就有理由怀疑我们在前面部分关于审美经验的论述是否也适用于我们同文学的艺术作品接触时具有的经验。所以我们必须批判地评价这个概念。

区别审美经验不同的变种（种类）无疑是必要的。我们接触文学作品时具有的审美经验，实际上同我们理解一个雕塑，一幅画，或一座建筑时产生的审美经验在很多方面是不同的。我本人曾经指出过我们接触文学的艺术作品时的审美经验中特有的若干要素（塔塔凯维奇可能忽略了这个事实）①。附带说一句，我以前提出的文学的艺术作品的概念，以及本书迄今为止的反思过程都是我承认这种区别的最好证据。但是我必须提出两个问题。第一：这些区别果然如此重要，以致于我们可以认为没有审美经验的一般类型，它们导致了美学的一种分类，就象塔塔凯维奇至少在他的某些著作中所要求的②，或者它们只适用于某些次要因素，它们在审美经验的一种中可以作为特殊的因素吗？第二：在“文学的”经验领域中我们应当区别审美的和非审美的经验吗？

我相信对第一个问题的回答应当遵循上述两种可供选择的

①参见《文学的艺术作品》211页。

② 附带说一句，塔塔凯维奇在这方面的立场不是十分明确的。有时侯他似乎承认有两种审美经验；在另一些时候他又明确把审美经验概念完全限制在我们可以通过感官感知的艺术作品的经验之内

答案中的第二种。在前面部分进行的反思中我试图指出审美经验中的那些要素，它们对每一种审美经验都是本质的，同时不排除观照以直接感性方式呈现的艺术作品时产生的经验同阅读文学的艺术作品的审美经验之间的区别①。因为它们是完全独立于这些区别的。

原始审美情感以及它产生的结果（尤其是态度的变化，作为质的和谐的审美对象的构成：价值反应的各种方式），都没有预先假定艺术作品（它是构成审美对象的出发点）必须是“通过感官”感知的，而不能在各种再现（想象）活动中直观。然而，塔塔凯维奇关于他所建立的狭义的“审美”经验的对象只是由感性知觉提供给我们的论断是不能证实的。我在这里所作的分析表明，即使在观照一幅画或一座雕塑时，视知觉，即我们在认识一个实在事物，尤其是认识艺术作品的物理基础时运用的知觉，也和我们利用它作为初步活动以首先理解艺术作品，然后再以审美态度理解它时所采取的进程不同。它对于审美经验的实现和进程也是不够的。我的研究还指出审美对象实际呈现给我们是在审美经验的最后阶段（特别是以知觉、想象和认识行为为基础的）；但是为了达到这个阶段，审美对象必须首先以上述方式构成；所以它决不是一个仅仅在感性知觉中简单地遇到的对象。的确，无论我们所欣赏的是雕塑、绘画、建筑，还是文学的艺术作品，这都是正确的。为了理解艺术作品，我们总是必须超出作为出发点的感性知觉，并且超出在感性知觉中呈现的实在事物，过渡到审美态度，以便

①当然，我使用过同“视觉”艺术相联系的例子，但只是为了扩大事例的范围并指出我关于审美经验的论点决不仅适用于我们在读文学的艺术作品时产生的经验

构成审美对象。在同那些艺术作品——其物理的，视觉感知的基础同它的关系要比同文学的艺术作品的紧密得多——的审美联系中，对于审美经验的进程来说，感性知觉的重要性要比诗歌作品的审美经验大得多。所以审美经验通过感觉经验提供的性质，对于我们在审美观照中的限制也要比诗歌著作的审美理解大得多。另外，我们在这里不必象阅读文学的艺术作品时那么能动，因为构成文学作品再现的客体以及现实化它们所借以显现的种种图式化外观，要比观赏大教堂或听贝多芬的奏鸣曲更细致更复杂，在后者这些功能要么完全不存在要么很容易完成。所有这些都只是审美经验诸变种的程度差别。它们既不应当被忽略也不能过份夸大，但是它们并没有给我们权利按照塔塔凯维奇建议的方式来界定审美经验概念。

我们现在必须考虑是否有必要在我们阅读文学的艺术作品的经验中区别审美经验和外审美经验。事实上这种对立是必须承认的，但不是在塔塔凯维奇所建议的意义上。这不仅是可能的而且事实上经常发生，在文学的艺术作品的经验的任何阶段都没有产生原始审美经验，我们的态度根本没有改变，也没有价值情感反应，因为其中并没有构成文学的审美对象也没有出现审美价值。不过，上述文学作品或文学的艺术作品具体化的构成确实完成了。这样一种非审美经验能够发生，例如，我们作为古代语文学家来阅读《伊利亚特》以便了解古希腊人的习惯和生活方式，或者作为德语学者研究托玛斯·曼的散文，为了这个目的我们首先读《布登勃洛克一家》，然后可能读《魔山》，注意这两部小说中肯定陈述的结构。但是我们作为一般的消费者阅读文学的艺术作品也是一样；尽管我们没有被任何东西感动所以也没有产生原始审美情感，我们仍然把作品读完

了，因为我们只对其中描写的人物的盛衰变迁感兴趣。但是也有些文学作品，例如小说，根本就不能以审美态度来读，因为它们不能使我们产生原始审美情感。

然而，塔塔凯维奇显然要以一种完全不同的方式，把同文学的艺术作品相联系而产生的经验划分为审美的和外审美的。这就是说，他认为“审美”经验是那些读者从语音学构成和现象中获得的经验，而非审美经验是那些同文学的艺术作品其他层次联系的经验，因为前者可以“通过感官”感知，而后者只能在思想或想象中接近读者。然而，我们看到塔塔凯维奇甚至没有考虑到语词声音，也许还有其他语音学构成和现象，不是个别的声音而是典型的声音结构，它们不是在任何听觉中都出现，而是出现在特定的理解行为中。其次，塔塔凯维奇在他的思考中显然没有考虑到，那些构成审美相关性质并产生审美价值的特殊现象。他划分“审美”经验和“文学”经验所依据的原则根本不能用来界定审美经验。终极决定因素是，特定审美现象不仅可以在直接以感官为基础的材料中（即在这样一种经验方式中，其感觉材料以感官感觉为基础），而且可以在纯粹“想象地”投射的材料中达到直观的呈现。所以我们既可以审美地体验语音学现象，也可以审美地体验再现客体层次中的材料（例如个体之间的情境）。因此，必须以一种和塔塔凯维奇所建议的方式完全不同的方式来区别审美的文学经验和“文学的”但非审美的经验。

如果我们区别开接触或认识（在这里使用的宽泛意义上）文学的艺术作品的各种已经暂时区分的方式，就必须排列下述四种“文学”经验。

A.1.文学消费者的非审美或外审美经验

2.文学消费者的审美经验

B.1.在研究态度中对文学的艺术作品的前审美认识

2.在审美经验基础上以研究态度进行的对文学的艺术作品的审美具体化的认识

哪些基本经验（功能和活动）进入这些复杂的过程中的每一个的构造，在前面的反思中已经阐明了。我们现在必须补充上述“文学”经验诸变种中出现的细节。只有A1.这个变种不再作进一步分析。

第二十六节　对文学的审美经验的若干见解

文学的审美经验甚至比非审美的文学经验还要复杂。在它的领域中不仅包括我们在第一章讨论过的所有种类的经验，而且还有某些特殊的情感和行为（活动）方式，它们在同文学作品的前审美联系中根本不发挥作用。另外，整个过程发生了某些改变（某些行为以不同的方式进行）。在经验或认识中，特别强调的那些要素也和文学的艺术作品的前审美联系中的要素不同。然而，这并不是否认在阅读中也产生审美经验（或者连续地听作品的所有部分），但是这种“阅读”由于各种要素变得更丰富了并且在其各阶段中采取了不同的进程。

我们可以以两种不同的方式对文学作品（艺术作品）采取审美态度。它可以以自然的方式发生，在这种方式中原始审美情感是作为作品中一种特别活跃的审美要素的结果而发生的（不管这种情感是根据作品的哪一个层次引起的，还是结合在

一起的所有层次中的哪一个阶段唤起的）。或者它可以以人为的方式发生，在这里读者把自己置于这种态度中，或者当作品的标题告诉他正在读一首诗或一出戏剧时，从一开始就采取了这种态度。附带说一句，如果没有所读作品的支持，这样人为地采取审美态度就会失败。于是其结果只是我们开始阅读作品中作为拟判断的陈述。在实现句子意向时，我们超出现实世界而进入作品中纯粹再现客体的领域，但仅仅这一点还不足以调动审美经验，尽管句子意义得到限定的实现属于这种经验。我们也可以以这样的方式阅读科学著作，我们没有在真正判断的形式中实现句子，而是象胡塞尔说的那样，“把它们的有效性置之度外，”仅仅为了理解作品所坚持的是什么，而没有立即同意作品中所表达的判断。并非每一个纯粹意向对象，并非所有文学作品中再现的对象都是审美对象，正因为它是纯粹意向性的。只有在作品内容中出现了某些一致的审美相关性质，或者同作品中其他审美相关性质构成一个质的和谐，审美对象才会产生。如果这些性质能够在读者中产生原始审美情感，那么就会发生对作品的审美知觉并构成审美对象。如果这种情况不发生，则我们只能以外审美态度来阅读这整个文学的艺术作品，在结束时只达到这样的确信，即这部作品应当形成审美具体化的意向失败了。其原因既可能在作品本身也可能在读者或两者兼有：第一种情况因为作品中根本没有导致相应审美相关价值具体化的艺术价值，第二种情况因为读者对作品出现的艺术价值缺乏感受力，或者他自觉地不去感受它们，因为他要排除对作品的审美理解，以便在其赤裸裸的、中性的和图式化的本体中“客观地”认识它。我们还会回到这个问题。

但是读者一旦产生原始审美情感，审美经验就在阅读中具

体化的作品细节的进一步影响下展开，这些细节在达到具体化时就为读者所理解。我们在这里把“审美对象”理解为文学作品的具体化，在作品中实现了由作品艺术有效性确定的审美价值质素的现实化和具体化，以及这些性质的和谐从而构成审美价值。然而这里存在着各种可能性。要么整个作品在审美经验的过程中构成一个单一的审美对象，要么构成若干个审美对象。在后一种情况中它们可以并列地互不相干地存在，没有互相影响也没有构成一个更高级的综合的审美整体。但是它们也能够形成一个审美对象，它在一定程度上是分层次结构的，尽管其结构具有复杂性，但最终仍然是一个单一的整体。这如何可能的问题我将留待以后回答。目前首先要注意一些其他东西。

在一部文学的艺术作品中，审美相关性质的和谐可能来自于作品某一层次的全部性质的审美理解，而其他层次在这方面只有中性价值。或者它可能以作品不同层次甚至所有层次的审美价值质素作为基础。在前一种情况中，审美价值完全集中在例如语言或宏观层次，而其他层次则是审美中性的。在相反的情况中这些性质的审美和谐包容了所有层次。在审美相关价值如此丰富的复调中，作品可能产生截然不同的终极价值一质的结局形式，这一点尤其取决于来自不同层次的审美相关性质对于以它们为基础构成的复调性和谐是否具有同样或不同的重要性。例如，如果一个层次（例如再现客体层次）产生的审美相关价值特别突出，而那些产生于语音现象层次的性质退到背景去，于是审美价值质素的综合复调性和谐的形式，就和它在诸性质以相反的方式分布时所具有的形式不同。

质的和谐在作品一个个别的审美具体化中构成的方式，取

决于作品本身以及在阅读过程中审美经验发生的方式（当然它反过来又取决于读者的能力和审美的文学经验进一步展开其过程的条件）。在这方面重要的是，读者一方面要发挥文学的艺术作品的认识中所有各种功能（如果可能的话），同时，要尽量开拓他全部的艺术能量，在作品的基础上使其各层次中所有的审美价值质素现实化。说读者方面的企图或努力是有些不恰当的，因为读者只有在产生原始审美情感（这是不能人为地和自觉地产生的）之后才能达到对作品的审美理解。所以只有在他可能使自己对审美价值质素有较高的感受力时这才是合理的。但是也有可能对这些性质是内在地封闭的（或至少对某些种类“难以听到”），不论是时间性的还是永恒的。在后一种情况中读者“盲于”某种类型的艺术作品，根本不能构成关于它们的审美经验，所以也不能理解它们。但这并不意味着上述艺术作品在艺术上毫无价值，从而不能导致任何有价值的审美对象（没“有”这样的审美对象）。我们看到理解一部并且是同一部文学的艺术作品的审美“知觉”的价值存在着各种可能性，这些可能性必须成为我们以后研究的题目。

文学的审美经验有许多细节，在这些细节中它们以特有的方式和其他审美经验区分开来。首先，我们这里必须包括塔塔凯维奇所强调的事实，即除了文学的艺术作品的语音层次中出现的性质之外，所有其他层次的其他性质之可以接近，都不是以感觉材料为基础，而只是以直观的心理意象——它是由对句子单元意义的理解的认识性活动指导的——为基础。所以，尽可能充分地使在作品中处于待机状态的再现客体的各种外观再现实化，对于文学的艺术作品的审美理解发挥着很大的作用。这些图式化外观本身使得再现客体并且首先是其中的审美价值

质素的直观呈现或半呈现成为可能。

文学的审美经验的第二个本质要素——它在一定程度上把它们同绘画、雕塑、建筑的审美经验区分开——包含在下述事实中，即文学的艺术作品只能在持续若干阶段的审美经验中理解，在其中作品相续部分必须一个接一个地重构，整个作品不可能在这个经验的任何一个阶段中一下子就在其现实性中被理解。在每一个阶段中，除了最后一阶段，只有作品的一个部分被认识和熟悉，并且总是只在这个阶段特有的时间透视中被理解。对文学的艺术作品的审美理解的每一新阶段都提供了作品的新细节，它和以前的不再呈现的部分结合构成新的性质组合，使读者产生不同的行为方式、情感、意向性情感，并且使他正确地对待或重新对待作品审美经验其后的各阶段。审美具体化或审美的文学对象的构成决不可能发生在一个瞬间而是持续一定的时间，它的长度取决于作品本身的长度。对于较长的作品来说，若没有较大的中断，它常常不能实现。它在阅读过程中总是被新材料证实从而经常彻底转化，特别是在包含着审美相关价值的时侯；并且它也决不会实际完成。因为在它最初完成时，它就不在其整体性中对读者呈现并且不可挽回地离开他进入过去，所以他只能在回响和回忆的形式中，在时间透视的回溯方面中拥有审美具体化的整个文学的艺术作品。

在这方面，文学的艺术作品的审美构成和音乐作品的审美构成是有联系的。但是在音乐作品的审美理解中情况不 文学作品的理解那么复杂。当然这在一定程度上取决于文学和音乐作品的形式或构造。然而，一般说来，音乐作品以前被理解的部分对以后部分的理解仍然有着重要影响的领域，不象在文学的艺术作品中那样大和复杂多样。对音乐作品已经理解部分的

积极记忆比在文学作品中消失得更快一些。这同所比较的作品的特殊性及其理解的特殊性是有联系的。文学作品各部分间的联系一般说来比音乐作品要密切得多，因为它包含着意群层次，它确定了句子间的各种逻辑关系，并且作为结果，也确定了同它们相关的客观句子关系的逻辑关系，这种关系在音乐作品中一般是不可能的。例如一个复合句的综合功能不仅建立了句子的内在统一性，而且在很大程度上使整个句子更容易保留在积极记忆中。在音乐作品中音调结构发挥着类似的作用，这种结构在一系列乐音基础上构成，建立了音乐构成的统一性，并且以一种类似的方式使这个构成在音乐经验中保持其现实性。但是这种音调构成的联系没有句子或句群间（由于其意义统一性）的联系那么密切。在这意义上，在积极记忆和回忆中保留音乐作品（在审美经验中）已经过去的部分，比在文学的艺术作品中要困难得多。文学的审美对象的构成更为困难，因为有时候必须不仅现实化来自作品不同层次的审美相关性质（这在音乐作品中是不存在的），而且要现实化作品相距很远的各部分的审美相关性质。所以，在文学的艺术作品的认识中发生的审美经验要求，至少在许多情况中，比音乐作品的审美构成更高度的专注和作品展开的各部分更动态化的联合。当然，这些只是两种审美经验的程度差别，但仍然必须在这里指出。然而，在上述两种审美经验和理解所谓空间艺术——绘画、雕塑、建筑——的审美经验之间存在着更深刻的区别。

就审美对象逐步地或部分地构成而言，对建筑作品的审美理解最接近于审美的文学经验。因为在这里我们也是只能相继观看作品的各个部分和方面。为了把握作品的整体，我们必须从里到外地观看它，但这在某种程度上总是一种推论性理

解。当然，作品的所有部分都是同时存在的，但它们不可能在同一时间里都现实地呈现出来。所以建筑审美对象的各部分和各方面总是在或长或短的阶段中构成的。一个并且是同一个建筑审美对象可以以截然不同的方式构成。审美相关性质的现实化可以在截然不同的序列中发生，由此经常导致这些性质不同的相互作用，赋予它一种不同的动态特征。尽管这座建筑——它是建筑作品的物理基础——是内在地不变的（宏观地看）而且可以说是静态的，然而每一个建筑审美对象都具有一种内在的动态，这在审美价值质素中尤其明显。在考虑到这些差异时，就必须承认一个并且是同一个建筑作品有着一系列——原则上是无限的——审美具体化，特别是许多观赏者在不同的时间里（和历史时期）对同一个建筑作品形成的审美具体化。观赏者互相之间在使审美相关性质和以它们为基础的和谐现实化方面可能极其不同。同建筑的艺术作品充分的限定条件相比较，大部分建筑审美对象是不充分的。我们可以用另外的方式来表述这个见解，它们的构成当然结束了但同时是不完全的。在雕塑中审美对象的构成也没有什么本质的区别。与此相对照，绘画的审美具体化则有所不同。当然，绘画可以在一个单一的瞬间就得到审美理解，我们也许会倾向于这样认为，这是不正确的。因为即使是观赏一幅画，也存在各种可能的角度，它们在于各种方向和画面的各种距离。然而我们无需从所有方向而只“从前面”观看它，并且即使在那里我们也只能在一个相对有限的空间中获得对画的令人满意的理解。没有必要在这个空间的所有的点上观看这幅画（就象建筑作品那样），以达到这幅画“充分的”审美具体化。在观看一幅画时，我们可以从一个特殊的角度让自己的眼睛长时间徜徉在画面上，这对于

较大的绘画作品的审美理解不无意义，从而我们可以采取不同的方式来构成审美对象。但是同刚才讨论过的所有艺术作品相对照，仍然总是有可能在一个单一的瞬间在其充分的现实性中把绘画作品视为一个整体。尽管审美经验和构成审美对象的时间在延续着，但在这里存在着一个在或多或少静态地理解的“绘画”中完成这种构成的时刻①。

区别文学的审美经验和其他审美经验的另一个重要因素，是它们对进入文学作品的语义单位的纯理智的理解成份。所以，我们总是通过概念图式来接近作品再现客体的世界；我们决不能在其直观的可接近的特性中理解它们。我们必须首先客观化这些对象并借助于待机的图式化外观给它们“披上”直观的外衣。与此相联系的是下述事实，文学的审美经验决不可能象某些音乐作品那样是非理性和纯粹情感的②。即使在纯粹情感的抒情诗中，这种理智理解因素也不仅存在着，而且排除或减弱它们就会对抒情诗内容或审美对象的其他因素造成有害的影响。我们不应当作出任何努力从文学经验，或者属于它的审美对象中排除这种特定要素，因为它以自己的方式丰富了二者。但是在作品的审美理解的过程中，我们能够对这个层次出现的审美价值质素保持特殊的感受性吗？它对构成审美对象是有利的吗？另一方面，在意群层次中有一种特殊的审美价值质

① 在绘画领域中构成并完成审美对象和认识本身作为艺术作品的画作是有区别的，在后者有许多复杂的情况需要专门考虑。目前我们只涉及在各类艺术中构成审美对象的各种方式，而没有提出所构成的审美对象是否以及在什么程度上忠实地表现了艺术作品，并通过它们使认识艺术作品成为可能的问题。

② 但即使在这里也有一种理解，尽管文学作品的理解完全不同。首先这种理解同音调构成以及由此而来的音乐作品的结构相联系。

素吗？对这两个问题都必须作出肯定的回答。首先，某些产生于句子以及句群结构的性质无疑必须要考虑。在分析文学作品的语言时我们经常说“好的”或“坏的”风格。在这样做时，我们主要考虑的是语音现象的某些特殊性。然而，具有更大重要性的是作品意群层次综合结构的优点或缺点。在这方面，有些人相信，在句子构成中句子简短是一个优点（从而可能是一个具有肯定价值的审美性质），因为这样它们就比较“清晰”并易于“理解”。当然，相信一个简单并且比较“短”的句子比一个包含许多词的复合句（尤其是当后者是附属结构的）更“清晰”或更“容易理解”，这是一种错误的偏见。这就和相信一部作品中简短的句子的百分比特别高，就构成作品风格的一个优点是同样大的偏见。暂时重要的是把“清晰性”和“可理解性”作为风格的审美的“善”的风格优点，它反过来又成为文学的艺术作品的肯定价值。但是，如果我们更严密地考察复合句和附属结构的句子，我们就会发现它们的各句法结构包含着大量的审美相关性质。“复合”句有各种类型的构造设计，它们不仅纯粹作为结构是“有趣的”，而且还有某些伴随的现象，当我们说句子结构的“困难”或“容易”时我们想到的就是这些现象。这种“困难”或“容易”和理解句子的困难毫不相关，尽管它可能伴随着出现①。

其他属于此列的区别有，例如，风格的“简洁性”和“人为性”的区别，一部作品“流畅的”语言和那些我们不得不一再“发掘”的作品的区别，后者的句子太复杂并且它们的序列没

①我们可以想一想克莱斯和托马斯·曼与康德的《纯粹理性批判》或《道德形而上学基础》，它们都是用“长”复合句写的，但在句子结构的“难易”方面却截然不同。

有产生句群的统一意义。以各种语义单位特性为基础的审美价值质素的对照，就是以这些区别为基础。展开句子结构及其序列的动力和速度也可以作为属于此列的审美相关性质的进一步例证。它们对于构成文学的审美对象都发挥着重要的作用，在作品的审美经验中，这些因素的理解对于构成这个对象是必不可少的。只有在作品的审美具体化中，它们的揭示和现实化才能揭示作品结构中实际的“文学的”东西，当然还有语音层次中出现的审美相关性质。在文学的审美对象的其他两个层次中现实化的审美相关性质，是那种也可以在所谓的造型艺术，即绘画和建筑中现实化的性质；所以它们不是特属于文学的。

作为对照，能够在审美具体化中现实化的审美相关性质，在作品的审美理解过程中可以构成和谐体的性质的异质性和丰富性，是文学的审美经验及其意向性关联物的特有特征。在其他审美经验中这些性质的这样深远的异质性是不可能的。因为实际发生的经验在这方面甚至接近于穷尽了真正的文学的艺术作品提供给经验主体的可能性，读者必须对不同的基本类型的性质具有非常好的眼力，以及具有有效的技巧以现实化并在其和谐中理解审美价值质素——他观察到或感觉到它们在作品中是占主导地位的，而且他必须在经验本身的过程中做到这些。从作品语言的语词声音中，语言旋律中，各种节奏中显现的审美相关性质，到这里已经提到的在意群中出现的审美相关性质，提到显示在再现客体及其直观的外观中，在“主人公”生活的情境中以及作为形而上学性质在描绘的世界中的审美相关性质——总而言之，许多性质（但决不会多于从所有可能的性质中的一种选择）都在文学的艺术作品的审美理解中现实化了。但是它们都只构成质的材料，在这些材料的基础上可以构成各种可能的

和谐和综合价值性质，在其他艺术中它们不会显现出这样的多样性。所有这些审美相关现象都在共时和历时的关系中联系着，互相限定，有时互相支持，有时互相排除——所有这些都具有一种生命力和动力，只有音乐才可能同它有一定的相似性。这给审美经验主体提出了极其困难的任务，不仅要求他的心灵在许多方向上是开放的，而且要求他有能力迅速从能动的创造的态度（相关性质在这种态度中得到尽可能的现实化），转移到接受的态度，从一种情感到另一种情感，从一种价值反应到另一种价值反应，同时又不让这种情感麻痹专心地理解作品展开的新细节的能力。当对文学的艺术作品的一种正当审美理解及其可能性的条件的问题出现在我们面前时，我们就要平衡所有这些因素。

第二十七节　对文学的艺术作品的前审美研究

同文学的艺术作品的审美经验相比较，它的前审美研究似乎要简单得多，因为它专注于文学的艺术作品不依赖于审美经验的那些特性。所以它不必包括任何只有在这种经验中才能现实化并最终具体化的东西。但是这种预期是否实际上实现了？

我们首先必须注意这种对文学的艺术作品纯粹研究的认识的可能性，对于文学研究，作为与其具体化相对的文学的艺术作品本身的研究，是非常重要的。因为只有这种认识的结果才能使我们把文学的艺术作品本身同其各个不同的具体化，尤其

是审美具体化相对照。这些结果在原则上至少可以提供关于个别作品的客观知识，因为作品的图式化结构在所有的具体化中都保持为同一的。在具体化中，同一不变的轮廓具有了各种它实际上并未包含的性质，这些性质只是作为某种潜能为它所确定的——并且有时是以不充分的方式确定的（例如，作为不定点可能的完成）。

对文学的艺术作品这种研究的前审美认识首先是发现那些使它成为一部艺术作品的特性和要素，即在审美具体化中构成审美相关性质的基础的东西。只有在以文学消费者的普通态度阅读过作品之后这种认识才能开始。在进行这种认识时，我们要考虑第一次阅读的结果，并借助于重新阅读（这一般只发生于个别片断）。但是这不是纯粹的阅读，因为还要进行在普遍阅读中不存在的专门思考，比较，分析的和综合的反思。这里还必须考虑作品各种可能的审美具体化的片断。所以它通常是一个非常复杂的程序，并不排除阅读——的确它总是考虑到它——但它必然超出阅读。我们要简短地讨论一下为什么这是必然的。

我们已经说过，对文学的艺术作品的前审美研究是为了获得关于它的 “客观的”知识。众所周知，知识的“客观性”概念是非常模糊的。我们不可能在这里澄清对这个概念的各种解释。在这里也许只要这样说就足够了，我们企图描述的知识是“客观的”，只要它能够发现文学作品本身的特性和结构特点，这些特点不依赖于认识活动在各种环境中发生的变化，后者取决于从事这种认识的人以及认识发生的外在条件。

只要我们要求获得这种知识，我们一般也希望它自觉地和一贯地排除所有‘情感’而完成。‘情感’概念的外延通常是没有

精确确定的，但是有一种在非常宽泛的意义上使用它的趋势。根据一种意见，所谓的情感在认识过程中的任何参与都使它不可能得到关于对象的“客观的”知识，因为情感在这个过程中起着歪曲的作用。严格地实现这一要求被认为是所有科学的绝对必要的条件。所以人们也相信不可能有作为艺术的文学的科学，因为人们认为在接触文学的艺术作品（以及所有艺术作品）时，“情感”的所谓使人分心的作用是不可能被排除的。那么，对文学的艺术作品的前审美的研究①认识如何呢？它实际上或者应当如此彻底地“摆脱情感”吗？

在回答这个问题时，极不确定的“情感”概念造成了重大的困难，尽管我们所有的人在日常生活中似乎可以毫无困难地辨别一个人的非情感行为和情感活动。所以一个人对外部世界对他的各种影响当然要作出情感反应；例如他以愤怒，仇恨，嫉妒，欲望等情感作出反应，但是也以“较文雅”的情感如感激，爱的倾向等等作出反应，这些都在认识中使他分心。这些反应使我们不能具备专心观察一个事物及其属性或一种人类活动所必不可少的宁静。其中某些，例如仇恨或嫉妒，还会使我们看不到所观察的对象的各种属性，并且有时候还会使一些其他的属性特别突出。与此对照，“肯定性”情感，例如爱，被认为会产生肯定性价值的欺骗人现象，同时使我们对（所热爱的）对象的“否定性”确定性缺乏感受。所以，总的说来，它们在对象中歪曲的正是对我们有重要意义的东西。在关于文学

① 人们也许喜欢说“科学的”认识，但这样立即就招来有自然科学倾向，主要是实证主义倾向的学者们强烈的非议。但还有其他原因促使我不在这里使用“科学的”一词。因为我相信关于文学的艺术作品有各种“客观的”知识，文学研究应当保留的只是其中一种。

的艺术作品前审美的研究认识中，当然应当避免情感反应的这种歪曲的影响[1]。然而，并非所有情感都包含这种歪曲现象。相反，确实存在着一些如果不是上述种种“情感”，也是具有情感色彩的行为方式（即意向性情感）[2]，它们首先使得对某些对象或客观要素的认识成为可能。因为它们首先创造了一种对它们的经验的接近。所以，如果我们绝对排除所有的情感或至少具有情感色彩的行为方式，那么文学的艺术作品中并非所有的东西都是可以认识的[3]。许多文学的艺术作品都描绘了人和动物的各种心理状态和行为方式。揭示了人性，描绘了其中展开的矛盾等等。这有时候是通过直接提到各种心理状态，但经常只是通过描绘人的外在表现或外在（形体的）行为方式。有些被描绘的人物和读者本人及他们所熟悉的人有很大的不同。我们怎么能够理解这些呢？一度非常流行的说法是通过“移情”，也许这可以适用于对文学中描绘人物的认识，如果事实上存在着移情这样一种现象的话，这里基本上是一个我们和描绘人物发生同感的问题，所以是一个对它们产生某种同情的问题。无论如何，它不是纯粹理性的或心理的行为并且也不

① 价值理论中的相对主义者，他们认为每一种价值都是由情感产生的现象，当然会问：这会不会使所有的文学作品都显得没有任何价值？但是那样我们还能坚持我们在这部分所要求有关艺术作品的东西吗？然而，这取决于是否所有价值都必须在经过情感感染的认识中被理解

② 参见马克斯·舍勒：《伦理学中的形式主义与价值的非形式伦理学》，《舍勒全集》（波恩1966年版）。

③ 还有两点应当指出：首先，是否一切价值都是在“意向性情感”中可以认识的，或者只有其中一部分——例如伦理的，审美的价值而不包括艺术的价值，这一点是有疑问的。其次，还可以怀疑在文学的艺术作品的认识中价值是否必被认为是图式化结构。只有艺术价值是这样吗？抑或还有审美价值，后者当然超出纯艺术作品的范围但不可能完全忽视？这两个问题都必须得到回答。

仅仅是心理意象，而是一种经验，在这种经验中情感因素以及和描绘人物的心理现象一道共同的情感体验因素发挥着本质的作用。我们随着描绘人物的命运变迁把自己置于他们所处的情境中，而不仅仅从外部以一种冷淡的和隔离的方式观看它们，而是对他们的命运发生兴趣，我们才开始从他们的角度更好地，更生动和直观地理解他们。然而，没有某种同情这是不可能的。从外部的完全冷静的，中立的观察，读者最多也不过得到描绘人物处于或应当处于一种特殊的心理状态或心境的纯概念的知识。但是这样描绘世界中就没有任何心理现实的丰富性。所以，在文学的艺术作品的前审美认识中，必须经验这样一种“同情”而不是以纯粹理智的方式进行。

但是，我们仍然可以坚持我们在这种认识中应当使自己脱离任何一种情感反应。所以我们必须既不恨又不爱作品中描绘的人物。从而上述同情不是一种情感反应而是生动地揭示某些心理事实的手段，并且以这样的方式使它们重新构成。只有在我们 成功地完成了这项工作之后，对作品相应要素的研究认识才能开始并在理解活动中把握其特殊性质。然而，同情行为，把自己生动地置于其他人生活的情境中，并不能自然而然地导致对作品具体化的审美理解。的确它们不仅适用于具体的日常联系，而且也适用于（例如）心理分析。比如说当一个人准备在剧院里演出，他首先和导演一起阅读剧本本文以便进入舞台上所表现的个体之间的情境，在考虑全剧艺术构成的方式之前，他所做的正是和剧中人在其变化的命运中共同感受，以使观众有可能对该剧形成审美理解。在对文学的艺术作品的研究认识中，我们在意向性地构成或重构相应客体时，在其所有细节中都超出了现实世界。我们已经指出，对现实世界的超越构

成审美经验的态度必要的但不是充足的条件。我们可以说：正如心理学研究的现实的人的“本质”包括他们的情感状态，他们更深层的心理和精神生活，他们的心理构造（在他们的个别行为方式和他们生活的情境中显示出来），所以文学的艺术作品中描绘的人物的“本质”，正象他们实际上被描绘的那样，也包含着下述事实（借助于文学手段），他们体验着特殊的情境和状态。读者必须在阅读作品的过程中丰富充实地构成或重构他们，以便在对作品的前审美认识中把他们作为呈现的东西加以认识。所以，刚才考虑的对艺术作品的前审美认识是以一种适当的阅读为基础的，这种阅读要成为“适当的”就必须由读者调整和检验其结果。另外，使认识主体认识地接近其他人内心生活的许多事实的同情，不是以原始审美情感为基础发生的，其目的也不是用审美价值质素来充实这些事实，而只是为了获得作品描绘的世界中某些细节是如何构造的真正知识的态度。这种态度感受的同情不能把我们带入审美经验，而是使我们保持在文学的艺术作品的前审美研究认识中。

从这种认识中排除掉观照主体的情感反应的结果是，原始审美情感（即使它已经在认识主体中主动地唤起）受到有意识的意向性的抑制。审美经验的进一步发展被阻塞了，所以也没有产生作品的审美具体化。艺术作品在我们面前展开就仿佛被剥夺了所有实际呈现的审美相关性质，尽管它们在一定程度上作为潜在的东西已经暗示出来。在这个意义上，这样看待的文学的艺术作品是审美中性的。然而，原始审美情感的间歇出现——随即又被抑制了——并不是没有重要性的。认识主体注意到它们的出现并对它寻求一种解释。这种解释就在于发现文学的艺术作品中构成原始审美情感出现的基础的那些特性或因

素。我们以这种方式了解到艺术作品（或其他某些特性或要素）是可能的审美活动的源泉。它包含着特殊的力量，当这种力量出现在读者面前时，就作用于他并能使他构成一个审美对象。由于作品的目的是帮助读者构成一个有价值的审美对象，它愈充分地实现其目的，就具有愈高的价值，它所具有的特性就愈多，这些特性是经过精心选择的，所以能够产生原始审美情感，并且为审美相关性质的现实化提供基础。但是作品本身明显具有一种能够审美地影响读者的工具的价值。所以它具有一种关系价值，同对象的审美价值相对照，这种价值永恒地存在于对象之中并且完全以审美相关性质为基础。所以对象的价值在这个意义上是一种"绝对的"价值并且属于审美对象，完全独立于后者是否服务于任何目的或发挥任何功能。这些价值的第一种我称为艺术价值，第二种称为审美价值①。揭示和理解艺术价值首先属于文学的艺术作品的前审美研究认识的任务；对艺术作品审美具体化中呈现的审美价值的理解是一种完全不同的认识的任务，这种认识只有在审美经验中构成文学的审美对象之后才能进行。

对文学的艺术作品中的艺术价值的研究是在前审美认识中进行的。然而，由于这些价值的相对性特点，我们在这里不能局限于这种认识，而且必须借助于作品具体化的审美经验。为了确定作品的某些特性是否具有艺术价值，我们必须理解它们在审美相关性质的预先确定和现实化中的功能作用。所以我们必须对作品相关段落的审美相关性质获得一种洞识，而这只有在以往的经验或实际审美经验的基础上才有可能。所以我们必

① 参见我的文章《艺术价值与审美价值》，《英国美学杂志》第四卷第3期（1964年）。

须从这种经验中选取例证。

文学的艺术作品的前审美认识的第二个特点是，它在最初阶段中是分析的。与此相关，它不可能在一次单一的从头到尾的阅读中持续地完成；相反它指向作品阅读的某些阶段；但是这样它就明确地打断了这种阅读并且进行思考，这种思考不能在一次连续的阅读中完成而只能以一种被打断的阅读为基础。在其后面的更高级的阶段中综合的成分更多了，并且使它更加独立于阅读。在其分析阶段中它指向作品的细节，把它们作为研究的对象（题目）并且力图把握它们本身。这些“细节”可以是某些特殊的确定性以及特殊的要素，例如作品的个别层次甚至个别部分。在分析的过程中它们由于一种抽象过程同作品的其他部分分离开了，尽管我们必须小心，不要失去它们同作品其他要素或特征的联系。所有这些都使这种认识方式同一般未打断的阅读区别开来，后者避免作品所不需要的中断，以保证从头到尾展开的作品连续性的审美效果。换言之：这种认识方式的分析特征是和对艺术作品的某种损害相联系的。但是至少在作品认识的这个阶段，这还不太危险，因为这里不存在理解艺术作品中审美价值性质的方面的问题。但是，如果我们没有超越它，如果在分析之后没有根据作品的整体对分析的结果作综合理解，这种损害就确实能够破坏对作品内在自主性的理解。

但是这种对艺术作品的前审美研究是指向哪些细节呢？很明显我们在这里不能提出任何规则，不仅因为它的进程以认识的主要兴趣为主观条件，而且因为它的进程受到艺术作品个别要素和部分的重要性及意义的影响。所以，当我在处理某些同作品的前审美研究有关的题目时，我这样做的意向不是为了系

统化这种研究方式，而是为了更为精确地论述它的进程。

文学的艺术作品本身与其各种可能的具体化，尤其是审美具体化的对立，在本书波兰文第一版的某些读者看来是站不住脚的。他们相信每一次阅读都提供一种作品的具体化，即每一次阅读已经包含了作品本身没有包含的要素。这样实际上就会没有文学的艺术作品本身，而只有它的具体化。面对着各个不同的具体化，我们不能说它们中的哪一个重构了作品本身，以及哪一个比其他的更接近于作品本身，或者它们中的哪一个离作品更远并且或多或少地歪曲了它。甚至歪曲或接近作品本身的概念也是完全站不住脚的，因为这样就只会存在一系列的“具体化”，它们只能互相比较并且或多或少地互相联系。如果这种解释是正确的，对文学的艺术作品本身的全部研究就是纯粹的幻觉。划分文学的艺术作品本身及其具体化的原则是，作品本身包含着不定点和各种潜在要素（例如，图式化外观，审美相关性质），反之在具体化中它们部分地被排除或现实化了。所以，只有在我们没有排除不定点并且现实化其潜在要素就不能确读作品的条件下上述观念才是正确的。但实际情况并非如此。我们能够很好地控制不定点的填补。即使具有最好的意向，要排除所有的不定点也是不可能的。在具体情况中，我们关心的是澄清哪些不定点在所研究的作品中呈现出来。我们在这里不能利用例证来阐述发现这种不定点，因为这要求作广泛的研究，即使我们为了这个目的只选一篇很短的叙事性作品。因为在任何作品中不定点的数量都是很大的。所以我们要在这里指出的是为什么关于不定点的知识对于文学的艺术作品的认识是有趣的。

首先我们必须注意并非所有没有在作品本文中明确陈述的

东西都是我们的意义上的“不定点”。没有说出的东西对于含蓄地和明确地说出（意指）的东西，可能是它们的前提或结果。例如，我们读托马斯·曼的《特里斯坦》的头几个句子。

> 爱因弗利德，疗养胜地。一幢狭长的带有一个侧厅的白色哥特式建筑座落在一个宽敞的花园里，花园中令人愉快地配有避暑洞穴，凉亭和小巧的黑帐篷。在它石板色的屋顶后面是高耸入云的山峰，常青的，浓密的，裂开的沟壑。
>
> 现在由林德大夫指导这个机构。他留着两撇象马鬃一样弯曲而又坚硬的黑胡子……

在这里或在整个本文的任何其他地方都没有指出这个疗养胜地“座落于”何处。这个“何处”——例如在欧洲，在德国——就构成一个不定点，读者可以以某种心照不宣的方式意向它并从而“填补”它。当然，这种对本文没有提供的地点或国家的附加的确定可以以一种或多或少或然的方式完成。我们刚才提出对这个叫爱因弗里德的疗养胜地的位置的两个相当可能的补充。如果我们不自觉地认为它座落于阿尔卑斯山的北侧，也许在巴伐利亚的南边，这不会同语境相冲突。但是我们不可能从本文得到这种说法的决定性证据，因为它只是提到在疗养院的屋顶后面有一些“高耸入云”的山峰。这个“高耸入云”不必理解得太拘泥，特别是那些来自吕贝克的人，但是本文并不阻止读者这样地完成本文。这个不定点“可允许的”的完成范围是相当大的。本文也没有明确指出疗养院是“座落”在地面上，但这不构成这个故事的一个不定点，因为它是本文给予的一系列确定性的明确的前提。它是如此的“不言自明”，所以没

有必要指出了。我们在阅读中是否想到这一点对于理解这个故事是没有什么意义的。同样，林德大夫是个人也是不言而喻地明确地预先判断的，这也不是不定点，尽管它也属于那没有说出的东西。同样，本文在故事结尾时也没有说克略特雅恩先生的妻子实际死于她所患的肺出血。但是当我们知道斯皮耐尔先生“抬起他的眼睛，慢慢地扫视着房间，直至遇到一个窗户，一个拉着窗帘的窗户，他的目光在上面停留了片刻，固定的和严肃的”，我们相信这里已经含蓄地向我们报告了克略特雅恩先生的妻子的死讯。我们相信这一点是因为我们以前就了解了她的病情的发展，她丈夫电报的传唤，因为斯巴兹太太对克略特雅恩先生说的话，最后因为在中午拉上窗帘的窗户，如果我们熟悉在死了人的屋子里拉上窗帘的风俗的话。所以这也是没有说出的东西，但它不是不定点而是本文中实际陈述的东西的明确推论。而且它也不必指出，因为它将是一种多余的知识。它没有被说出这一事实发挥着特殊的艺术功能。它强调死亡（尽管没有说出）仍然压迫着斯皮耐尔先生，并且由于没有说出而更加明确地呈现给读者。所以它在这里发挥着一种功能，使表现了审美相关性质的形式得到具体化。正是因为这个原因，即在故事的本文中没有实际说出这个死讯，这种现实性不属于作品本身的图式。相反，死亡的所有细节，它如何发生的，是快还是慢，很痛苦还是象安稳地入睡，等等，都构成托马斯·曼这篇小说的不定点——这些不定点可能没有被任何读者的完成所填补，所以也没有被排除。本文根本没有暗示这样的完成，并且它对于这个中篇小说的艺术形式来说也是不必要的。完全相反，把这些细节留在黑暗中的技巧使得这个情境更富有表现性和暗示性。它们的完成将会减弱其审美效果。在正确的阅读

中我们甚至没有意识到这里存在着一个空白，本文中的一个不定点。尽管如此，它在一个纯粹客观的意义上存在着；它在某种阅读中被完成的可能性毕竟不能排除。

我们可以看到，对各种不言而喻的东西的知识，尤其是各种不定点的考察，可以揭示它们的存在并使我们了解作品的艺术结构。当我们不仅限于确认某些不定点是存在的，而且使它隶属于一种功能分析时，这种情况就会发生。这就是说当我们问，我们所发现的每一个不定点为什么被引进到作品中，以及它在作品的艺术结构中起着什么作用。功能分析也提出这个不定点在具体化的整体中各种可能的完成，在艺术作品的结构中发挥什么作用的问题，即它们如何适应这个整体，丰富它，在其他母题的和谐中引进一种新的声音，同这个和谐相吻合或使它分裂，等等。这是考察文学的艺术作品本身（它完全超出普通的阅读，即使它确实有赖于这种阅读的结果）的一种特殊的分析方法。同时，它又要求我们时时注意可能的审美具体化，以便使那些审美相关性质（能够现实化的）能够在我们考察作品的视域中出现。这个小小的例证告诉我们以这样一种方式——它的不定点是这样突出——观照文学的艺术作品是可能的，换言之，以这样一种方式即在其图式化结构中理解作品，并把它同它的各种具体化相对照是可能的。

但是只要我们在讨论不定点问题，我们也可以提出另一个前审美考察中产生的有趣问题，只要这种考察的目的也在于发现作品的艺术特性。对一篇精选的作品（例如托马斯·曼的《特里斯坦》）的研究是否能够表明，不定点不是以完全混乱的和毫无计划的方式引进的，而是相反，同明确说出的东西相对照，它们可以根据再现客体确定的种类或类型，或者根据这些对

象介入的情境的种类来安排，它们以一种理智的和艺术地设计的选择和安排的方式来运用，以使具有审美价值的具体化成为可能呢？我们可以问自己，在《特里斯坦》中，作品描绘的人物的某些特点是否被普遍地或极大的抑止了，以便使这些人的其他一些特点突出出来，或者它们是否被留在不确定状态中以使读者在填补它们时有较大的自由，并从而能够形成不同的具有审美价值的具体化，或者是否故事中提到的所有人物都用同样详细或粗略的方式描绘的，从而不定点是如何围绕这些人在他们一般的质的确定方式中组合的。我们立即被下述事实打动了，在《特里斯坦》中只有三个主要形象，克略特雅恩先生，他的妻子，和斯皮耐尔先生，作品描绘了他们外观的相当数量的特征，并通过行为方式指出他们心理状态的特征①，而其他形象则只由少数有选择的特征区别出来而其他方面都是“不确定”的。这当然不是偶然的，而是一种特殊的艺术意向。这种意向的实现是这个中篇小说的图式化结构的“构造”所特有的特征。但是它也可能是托马斯·曼的一般的中篇小说的一个特征，最后，甚至可能是中篇小说作为一个特殊的文学“类型”所有的特征。这个艺术意向在具体情况中实现的方式构成这部作品的特定本质，在它的各个审美具体化的审美效果中发挥作用。这篇小说中的不定点（考虑到它们在作品中占据的位置），根据它们作为未完成的不定点所发挥的作用，以及它们所允许或暗示的完成，在有效性方面可以有很大的区别。凭借这种有效性它们可以帮助读者在审美具体化中现实化具有不同价值的性质。它们在这方面的有效性的种类和程度就是我们所谓的“艺

①许多没有说出的东西尤其是不定点构成现在仍然有待分析的问题。

术价值”。

在以上的论述中就已经蕴含着文学的艺术作品作为图式化结构的另一个特征。我们必须简短地讨论这个特征。这个图式化结构不仅是某种包含着一些空白的东西；它同时也是利用“填补”的性质积极地确定自身的东西，通过这样的确定，它就构成作品的现实性。但它根本不是什么现实的东西；相反，它通过其积极的确定，确定各种潜在的东西，它们作为潜在的东西体现着该作品的特点。在对文学的艺术作品的分析的、前审美的考察中，弄清楚艺术作品的哪些潜在要素被现实要素确定，并且在具体作品中它们是如何并在什么细节中确定的，是非常重要的。因为作品在一种具体化中现实化时，各种审美相关性质可能包含在那仅仅构成作品的潜在部分之中，这一点就更为重要了。

我们知道，文学的艺术作品的潜在要素属于“图式化外观”，我曾说过它们只是“处于待机状态”，“使外观处于待机状态”有许多不同的方式；例如它是作为句子内容的结果而产生，或者说得更完善一些，作为由句子确定的客观事态的结果而产生的。正确地选择语词声音和其他语音现象的材料在这里也起着很大的作用。在普通阅读中，我们利用作品中出现的手段（或因素）来现实化这些图式化外观，确定客观事态，而没有清楚地意识到这种现实化所具有的效果以及它是如何实际发生的。只有在对作品的前审美研究认识中，它才成为探讨的题目。在《特里斯坦》中，或多或少丰富地描绘了各种参与活动的人物，但是为了这个目的而利用的特征并不总是使我们

① 当然，在一部文学的艺术作品中还有完全不同的艺术价值，例如通过描绘人物或情境的积极确定性实现的价值。

在充分生动的图式化外观中理解这些人物。但是有时候，一个特征就足以使某个人物特别生动地显现出来。例如，在爱因弗里德，有几位绅士总是以同样的方式被提到（因为没有比“提到”更多的东西了）。我们读道：“有几位面庞憔悴而消瘦的绅士不由自主地甩着腿，这不是好兆头”；或者“面孔枯瘦的绅士们微笑着并且尽最大的努力使他们的腿就范”。这个简短的描述特别适合于唤起读者产生这些绅士的动作的视觉外观。有时候，这种功能是由说话的语调或者叙述的方式完成的；它使我们体验到心理情境的具体外观。例如，我们在《特里斯坦》中读道克略特雅恩先生得知他妻子肺出血时的行为方式：

> “她死了吗？”克略特雅恩先生喊道。他一边说着，一边用手抓住莱丁，并且在门槛上来回地拉她。“不很多吗？没有死；她还可以看到我,对不对?又出了一点血,从肺里,嗯?是的,我屈服了,它可能是从肺里出来的。加百列!”他突然哭起来，他的眼睛里充满了眼泪；你可以看到在他身上突然迸发出一种善良的，温暖的，诚挚的人类情感。“好吧,我就来”,他说道,当他大步走下回廊时后面还拽着莱丁。你从很远的距离外还能听到他的声音，越来越弱：“不很多，嗯？从肺里？”

这整个的描绘使我们可以在生动的直观中体验这个情景。最后一个句子特别适于唤起克略特雅恩先生逐渐消失的话语的听觉外观。

现在，对这样丰富的例子当中所运用的手法，我们必须加以研究并且检验它们是否成功。很明显，仅仅阅读这些段落不足以使我们意识到这一点。我们必须在一种更新的意向性理解

活动中客观化本文本身一部分的细节，从而进一步研究这个本文在具体化中构成一个外观方面所能起的作用：在其中具体化的是否正是我们预期作为本文相关段落的结果的那些现象。所以，在这种研究中我们超越了纯粹的本文（即超越了两个语言层次），达到外观层次阶段的具体化，不仅为了拥有它们（就象我们在普通阅读中“拥有”它们一样），而且为了观察这个图式化外观或外观系列的内容以及显现方式。这种研究可以说是从一个较高“层面”发生的，我们从这个层面审视完成的作品的划分开的细节，并且在其相互联系中比较它们。特别是我们研究一种关系中的一个成份（例如在一系列具有特定句法特性的句子中）的变化，如何导致另一个成份的平行变化（例如在所唤起的外观及其显现方式中）。以这种方式，我们就理解了句子构成的作用及其唤起方式或使它们处于待机状态的能力。我们看待作品某些部分的这个新“层面”或“水平”，如我隐喻地表述的，使作品或其一部分的呈现同认识主体隔着一定的距离。如果我们要理解语言构成多样的功能，例如使各种外观处于待机状态或者使它们现实化的功能，这种距离就是必不可少的。反之，在普通阅读中，语言构成诸功能只是发挥着作用，而没有为读者客观地理解。在阅读过程中，读者的注意指向再现客体，他们在它们具体化中所具有的图式化外观中仔细地理解它们。对作品各部分保持一定距离的审视，可以使读者接近它们在作品其他选择的部分的联系中的作用。这种认识方式以及这种研究的情感中立性的困难在于，具体化的作品的许多细节不再象普通阅读那样同样生动地显现了，甚至从读者的视域中消失了。审美相关性质尤其如此，因为它们必须要么被情感感受到，要么在意向性情感中被理解。在分析的前审美

研究中，它们顶多以概念的方式被意向为某种东西，它通过文学的艺术作品某些特性的适当能力被确定为潜在地属于它。

在大多数情况下，审美相关性质只是间接地由再现客体的细节、或各种各样的图式化外观、或艺术作品各层次的互相作用确定的，所以我们不能在语言构成中立即意识到它们的基础。然而，它们的确定不仅取决于在客体层次和外观层次中由语言意向性地投射的东西，而且取决于再现客体的方式。对文学的艺术作品的艺术有效性的前审美研究，不可能不考虑其中运用的描绘方法。所以在《文学的艺术作品》中①，我努力指出描绘事物、人物、事件的各种可能的方式，通过由句子意义意向性地直接投射的句子关联物（尤其是事态），在这里我不想重复自己说过的话。现在我们要弄清楚对描绘方式的分析考察如何可能或必然发生，如果它对文学的艺术问题是有益的话。在这些描绘方式的考察中，研究变得离普通的、连续进行的阅读更远了，尽管它要以这样的阅读为前提，并且在其各阶段中经常要利用它。我们必须首先在阅读的基础上正确确定作品中描绘的是什么——哪些事物、人物、事件，发生事件的情境等等。这意味着我们必须在阅读的基础上相当熟悉作品的客体层次，并且还要正确确定事件的两种次序：这些事件在描绘的时间中排列的次序以及同样的事件在作品中描绘的次序。两种次序吻合的情况是极少见的，尽管不是不可能的②。但是它们的吻合与偏差同描绘方式密切相联，并且产生了各种艺术效果，后者反过来又使它们在作品的具体化中具有很不同的审美

①参见《文学的艺术作品》第七章。

② 我们读《布登勃洛克一家》的开头时，这两种次序仿佛从一开始就是吻合的。但是在布登勃洛克家的招待会期间，人们的交谈就已经以各种方式揭示出它的“史前史”——新房子的历史，关于银汤匙在拿破仑战争期间的遭

价值现象。现代小说尝试过大量不同的这两种“次序”可能的交叉，由于不断地运用某种适当的描绘方式而产生了一种特有的技巧，尽管作者无疑在这种方式中寻求他自己的艺术和审美效果。发展的趋势似乎是不仅尽可能使描绘的次序独立于描绘时间的次序，而且还混淆或打乱描绘时间的次序，所以在有限的情况中，对事件发展脉络有一个纯粹现象的经验或者成功地有意追求几乎是不可能的。这些文学事实都是尽人皆知的，我之所以在这里提到它，是为了指出对各种描绘方式的研究（既包括小说也包括例如戏剧），构成文学的艺术作品的前审美考察的一个重要题目，迄今为止对这个题目的注意太不够了。对这些多样的描绘方式中运用的纯粹技巧的艺术手段以及由此产生的审美现象，特别是它们在构成审美价值（在具体情况中产生）中的作用都分析得极少。当然，我们在这里处理的是时间透视现象，但特别是那些情况，即出现两种时间次序的特殊交叉——描绘时间和作品各部分的次序。这种交叉产生具有特殊艺术的审美效果的综合结构。但是我们经常关心的东西要多于或不同于那发挥审美作用的现象。我们关心描绘世界的一种特殊构造，它同现实的各种外观相联系，或者更宽泛地说，同存在方式的外观相联系，这个世界中的现象就发生在或者根据作者的意向应当发生在这些外观之中。时间次序或描绘现象严格遵守这个次序似乎同现实特征相联系着。最初它会通过两种次序的关系的所有可能的变体而出现，甚至在它们最大可能的相

遇的回忆，等等。约翰·布登勃洛克家早先的一些生活细节（他的前妻，他的长子的婚姻，等等）也提到了并且融合到对布登勃洛克公馆第一次招待会的各种事例描绘中去。这种通过描绘人物的谈话（而不是由“作家”直接地）来揭示史前史的方式，只是描述在连续展开的“现在所发生事件的一种可能的描绘方式”。

互独立中，必须永远保持一种东西，即描绘的任何次序和序列必须在描绘时间中揭示一个清楚而明确的描绘现象的次序。但是那些文学的艺术作品（其中这后一种次序是清楚的，完整的，永远是明确确定的），只构成文学的艺术一个有限的种类，它既不是唯一可能的，也不是唯一具有艺术价值或审美价值的种类。它就是那种我们喜欢称之为“现实主义”的描绘方式的特点。它和这种描绘方式一系列其他特征联系着，后者本身也应当得到研究。至少，如果作品不是有意追求不和谐（附带说一句，在许多作品中为了艺术的目的而有意追求这种不和谐）的话，它就必须和它们相联系。几乎决不可能会发生这样的情况，顺便说一句，两种“次序”达到这样地步的“吻合”，本文中出现的每一个新句子都确定存在于一个新的相应时刻的事态，在大多数作品中，往往整个句组同存在于描绘时间的一个单一特定时刻中的对象或事件的各种细节相联系。在描绘参与活动的人物和事物的属性时总是发生这种情况①。属于这样一种描绘的句子既可以构成一个连续的本文也可以分散在本文的各处。只有在前一种情况中，即对存在于一个单一的目前时刻的事态的描绘，我们才能说两种序列次序近似的吻合；在其他情况中序列是彼此分离的。对发生在另一个时间部分的情境和事件的描绘（通常由作者提供），同一个现象的描绘交织在一起的结果是，两个序列（叙述的序列和被叙述的东西的序

① 所以在《布登勃洛克一家》的开头，在场的布登勃洛克家族成员中只进行了非常短的交谈，但是这些交谈融合进对各个人物以及他们所在的大厅的长篇描绘之中。这个描绘（当然持续了一定的时间）却仿佛从被描绘时间中排除出来；在我们了解各个人物的特征时，时间在某种意义上静止了。在以往的小说，例如左拉的小说中，对一间将要发生什么事的房子，在开始发生任何事之前，首先要作好几页长的描述。

列）的分离。以后报告的事件——即使它们发生在目前正在展开的事件之前——必须首先由读者把它们放置在描绘时间的相应点上。本文指导读者如何做这件事；指导的方式并不总是清楚和明确的，所以读者也并不总是清楚应当把插入叙述的“以前的”事件放置在描绘时间之流的哪一点上。有许多方法使这种活动对于读者来说过于艰难，所以在有些情况下，他没法弄清楚描绘事件是怎样在时间中联系的。在这种情况中，描绘事件的事实联系尤其是因果联系也受到损害；描绘的世界开始分裂，有时候是因为作品的艺术才能不够，有时候则是艺术家追求的艺术有效性的结果。

在这些不同的可能情况面前，下述任务呈现给文学的艺术作品的前审美研究。首先，比较那些在描绘世界中确定事件持续展开的句子，从而确立描绘时间的框架。这样立即就弄清楚被描绘的事件在什么程度上占据时间，并且和它们一起成为过去的，同仅仅被投射为图式相对立，许多对象同这个图式相互联系着——只是被提到而没有实际描绘的对象。最后，也弄清楚在事件中从而在时间本身存在着什么空白；另一方面也弄清楚在另一种描绘次序中发生的现象是否可以适合描绘时间，如果可以，以什么方式。另外，也可以比较那些句子，它们只投射再现客体的进一步的确定性，其本身对描绘世界中的“活动”和事件无所贡献。我们可以把每一个再现客体和确定它的相应句组互相联系起来。这样我们就看到什么东西被实际确定为对象（涉及它的属性以及对作品描绘事件的参与），以及相反地什么东西被默默地抛弃，特别是构成一个不定点。另一方面，也揭示出该对象是在哪些事态中被描绘的。于是描绘它的各种可能的方式的整个范围就对读者显示出来；这些方式可以有很

大的变化，同时以同样明确的确定性描绘同一对象。尽管如此，利用哪一种描绘方式仍然不是不相关的，因为每一种描绘方式都对对象及其确定的鲜明性的直观具体化拥有一种不同的有效性。使对象显得尽可能有意义和有表现力的艺术方法的实际分析，正是从这个问题开始的。它不是关于静态的或者统计的结果，而是一种关于被投射的事态及其可能的变体所拥有的描绘能力的功能分析。其中有些是高度表现性的，有些则毫无表现力可言；有些是朴素和简洁的，有些是复合和复杂的。有些暗示着辉煌而丰富的成果，而有些则包含着单调的和非暗示性的因素。然而，更重要的是某些事态使对象的本质得到直接的鲜明表现，而其他事态只显示了对象次要的、不重要的、非本质的和偶然的特征。特别是有些由句子投射的事态使再现客体中的审美相关性质得到直观的现实化，并因此为构成一种特定的审美价值准备了条件。所有这些都必须在一种由艺术作品的句子投射的现实事态，以及其中构成的对象的动态的分析中加以阐明。这种研究在对文学的艺术作品细节（作为图式化的和审美中性的构成）的理解，以及该作品的各种审美具体化（仅仅作为可能性）之间的边缘地带进行。在初步的基础上，它只是处理作品某些有选择的部分，它们隶属于一种功能的，分析的研究。这是一种特别困难的研究。一方面，在前审美分析中我们必须保持“冷静的”、审美中性态度，反之另一方面，我们必须要么依赖对以前完成的作品具体化的记忆，要么必须使自己处于现实的审美态度，至少要使作品具体化的相应片断现实化。最后，我们只能试图预见暗示给我们的具体化这个片断的各种可能的方式。只有比较在事态中的再现客体的中性价值因素和以各种方式现实化的审美价值性质，我们才能认识实际

“实现”在作品中的事态拥有什么艺术能力来构成审美具体化的价值因素。对那些成功地构成这些因素，或至少指出这种构成的暗示的例子进行分析（只有这样才能使审美经验主体实际地把它现实化），并把它们同那些或多或少失败的例子相对照，我们才能具体地而不是在抽象的猜测中知道哪一种艺术构成手段是成功的，哪一种是失败的。有一种经验知识，它一般对于创造的艺术家只是一种模糊的预兆，但立即就让位于创造活动，然而文学的艺术的研究者必须有意识地获得这种知识，以便了解文学描绘的某些技巧的艺术有效性，从而确定该作品的艺术价值。

当然，句子的意向性关联物，特别是发挥再现客体功能的事态，在它们的“材料”内容（用胡塞尔的术语）和句法结构以及它们的互相联系方面，都依赖于意向性地投射它们的句子结构。所以对事态的艺术描绘的有效性同句子的有效性是相联系的，特别是那既作为特殊构造的语义单元又作为语音材料（包括从语词声音序列中产生的语言材料，例如节奏、句子韵律等等）的句子。所以对文学的艺术作品前审美的、分析的、功能的考察扩展到作品的两个语言层次。它首先试图理解句子语义单元的某种总体特点。这里有许多不同的种类，例如语法意义上的简洁和复杂；同“复杂”风格对照的朴素风格意义上的“简洁”；或者同母题的繁复相对照的手法的经济意义上的“简洁”。换言之，我们可能在展开句子的过程中是自由的，或在展开各句子意义以及它们的序列时受到限制（某种困难），我们可能在句子意义结构中得到清晰或不清晰、透明性或不透明性、连带其相关意向的不透明性和句子实际上想“说”什么的不透明性，等等。句子意义的这些总体特征不可能靠仅仅思考

或理解句子来理解，而必须特别注意作为某种客体的句子。这些总体特征是句子整体非常特殊的质的因素，只要我们对句子的思考构成了这个整体。但是它们建立在句子结构的特定形式因素之上，而后者也必须由分析过程来发现。形式因素是多种多样的，包括诸如所谓复合句各相对独立部分的不用连接词的排列和附属关系的排列，句子或依附于它的关系从句的主语的形容词确定的罗列，谓语的简洁与复杂等等。另一个重要问题是，句子中的各个词的意义是明确的，还是模糊的（它们的模糊性是显而易见的，尽管我们最初不能说隐藏在模糊语词后面的是什么意义）。句子的总体质的特征当然对于审美价值不完全是中性的；所以我们可以诘问，它们是否可以在前审美研究中被理解，还是只有审美经验中才能构成并且只有通过这种经验才可以接近。与此相对照，刚刚提到的句子意义的形式特征在审美价值方面当然完全是中性的，所以可以在文学的艺术作品的前审美研究中把握。另外，它们既可以出现在文学的艺术作品中，也可以出现在科学著作中。阐明它们是对一般文学作品语言层次的“逻辑”分析的一部分。但是这种分析只有在它同对一般句子总体质的特征的揭示相联系时，就其在构成那些总体质的特征方面可能发挥的功能来看待句子的“形式”因素时，另外同这些特征在构成各种意向性句子关联物或事态方面所起的作用（功能）的研究相联系时，才能在文学的艺术作品的分析研究中发挥其作用。只有在这种功能的分析的考察中，它才有可能证明，句子的句法结构同描绘世界及其中发生的事件在阅读过程中对读者显示的方式之间存在着密切的联系。因为，这种联系一方面植根于句子结构，另一方面植根于描绘世界对读者显现的具体性和个性（也是鲜明性）。但这种分析的

具体结果告诉我们的东西还要多：所分析的作品中不仅存在着这种联系，而且还有它的种类和变化。

但是，再现客体所显现的特征不仅和句子的形式结构相联系，而且也同这些句子中出现的词的类型相联系。我愿意通过一个例子把这一点表示得更精确一些，以免在这里停留于某些一般性原则。当然，我将限于从个别精选的作品，即所谓的叙事性文学中选取例子，在这样的作品中，这些关系相对说来是尽可能简单的。

众所周知，托马斯·曼的《布登勃洛克一家》的特点是，它所描绘的人物、事物以及它们参与的事件都刻画得非常具体，具有具体实在性的外观。从一开始，读者得到的印象就是他正在同一些现实世界中现实的人交往，他是他们卷入的事件的见证人。这个印象是通过什么方法创造的？小说的第一部分描写了布登勃洛克家族在新住宅里举行的招待会。招待会持续了大约七个小时，在这全部时间内，似乎充满了描绘的事件和活动，尽管这里也有一些时间阶段，我们不能根据本文说其中发生了什么事情。

第一章主要为我们介绍人物以及他们消磨时光的房间。用于描写事件和活动的篇幅只占最小的百分比。人物和事物是用静态的方式描写的，首先提到它们的可见特征，所以读者相信他正在看着它们。首先描写的是他们的衣着，并且特别强调衣着的颜色。如果我们数一数名词和形容词，我们的统计就会证实通过普通阅读得到的一般印象。在第一章，名词和形容词的总和大大超过动词的数量。如果我们把四个词的范畴加在一起，名词＋形容词＋限定动词＋副词，那么名称表达式（名词＋形容词）的数量就占这个总数的71％，而限定动词的数量只

占20%。但是如果我们孤立地考察第一章的前三页，这里还没有发生任何实际事件而只是描写人物和事物，名称表达式的总数上升到79.22%，而限定动词的数量下降到14.66%。另一方面，如果我们孤立地考察第一章的最后一页，这里已经开始发生某种事情，名称表达式的数量下降到68.9%，限定动词的数量上升到32.7%。如果我们比较小说第五部第一章的一个片断，两组词的比率又有所不同。在这里介入活动的人物和他们活动的房间都已经熟悉，所以无需再描写了，反之人们中间正在开始发生活动成为描写的重点。所以名称表达式的数量现在达到60.4%，而限定动词的数量占据总数的26.8%。形容词数量的变化也是很有趣的。在第一章的前三页它们占32.4%，而在第一章的最后阶段它们只占总数的19.6%；然而在整个第一章，它们占25.08%，而在小说第五部第一章的前三页它们只占13.1%。比较第一章中形容词的总数和确定再现客体的视觉特性的形容词数量也是值得的。总共237个形容词，其中112个或47.25%确定视觉因素。读者关于托马斯·曼在这一章首先是描绘可见世界的印象由此得到证实。

关于被描写世界的特性和本文语词材料之间的联系的论断就以这种方法得到证实。但它显然没有经过专门的研究，因为被描绘世界只是作为文学作品语言层次的语义内容的结果而构成的。两个语言层次的所有特性在被描绘世界中都有它们的回响。如果在语言中出现某种变化，在再现客体层次中也会出现相应的变化。它们的互相联系可以通过个别研究来揭示。

我们所考察的托马斯·曼的小说本文那些部分中大量使用了名称表达式特别是形容词，这当然是值得注意的，这种表达方式指出了一种描绘方式的特定技巧。它对读者显示的人物和

事物，不仅是他们的可见特征，而且是他们的持久特征，就象我们冷静地和专心地观察它们时，它们所呈的样子，而不是，或至少主要不是象他们在生活的积极过程中所表现的样子。但是单单靠名称确定的重量和数量就足以使读者得到再现客体的现实性和个性的印象吗？或者赋予它们直观性、直接存在和近似性的特征吗？仅仅提供大量的细节就可以使读者觉得，他们仿佛从一开始就置身于布登勃洛克家的房子里，并且和里面的居民直接打交道吗？这难道不是至少大部分取决于对所用的形容词的选择吗？的确，这种选择是由描写各个人物形象的要求决定的。他们属于三个不同时代的人而且具有不同的世系。对各个人物形象的确定，例如服饰的细节（以及后来的谈吐方式）都是为了指出他们每一个的个性，即使是从外部指出，并且创造一个有活力的有个性的性格（由其生活和历史形成的）的印象。这些确定性都是精心选择的，以便为将在以后描绘其命运的人物提供可能最简洁的，最丰富的和最意味深长的知识。作者以尽可能快的方式为将要展开的情节提供一个具体基础的意向，并以作者在另一部小说中称为“详尽的”并誉为艺术上成功的方式来完成这项工作的意向，可以解释为什么要这样大量地罗列细节。但是百分比的统计结果并没有解释这一点；相反，统计结果扩大到全书就会使这种罗列消失。统计学也不能解释应当或者必须如何选择对作品中人物的确定性，才有可能实现作品构造的艺术目的。这只能通过对作品人物各个描写特征的分析的和功能的研究才能阐明，我们在这种研究中估价它们刻划人物的功能，并且正确理解它们为他以后的行为，以及取决于这种行为的情节的进展提供基础方面所起的作用。当然，这些词所在的句子结构也必须注意和考虑。因为在

简短的形式中，提供这么丰富的有关描绘人物以及他们的空间环境的细节，而没有陷于枯燥或令人生厌或者使句子难以卒读，这不是一件容易的事情。所以现在必须再次回到句子结构，但这次是从另一个角度并且涉及句子结构的另一种功能，所以不涉及由它投射的事态结构以及这些事态描绘相应客体的方式，而是涉及句子结构本身的某些特性，它们可以使本文阅读比较容易或比较困难。句子影响读者的方式也在考虑之列。我们必须问叙述的进程是否使读者感到厌倦，或者它是否使他疲倦或使他可以顺利地愉快地阅读，这又是一个任何统计结果都不能自动解决的分析的任务。为了使这一点显得清楚，我将限于分析《布登勃洛克一家》的第一部分。

小说的开头包含一个谈话的片断，它在最初是不可理解的。这个片断的目的是为了引起读者的兴趣从而引导他去了解实际发生的情况。但是最初这次谈话没有马上延续下去。首先是所有参与谈话的人都在一个段落中出场了。

> 布登勃洛克参议夫人和她的婆婆并排坐在一张白漆的长沙发上，沙发用淡黄缎子蒙着面，椅背上装饰着一个镀金的狮子头。她朝坐在自己身旁安乐椅上的丈夫望了一眼，就来给她的小女儿解围。小女孩这时正坐在窗户前边祖父的膝头上。

这里指出了五个人的家庭关系，并且精确地确定了他们在房间里的位置。作为对照，对沙发的描写利用了一系列视觉特性。在德语本文中，这个描写是插在句子的主语和谓语之间，只用了一个关系从句就引进了六个确定因素。尽管提供了丰富的信息，句子却并不难读，应该说，整个情境是在一个不算太

长的句子中技术高超地投射的。

接下来是一个短句，构成谈话的延续，但它仍没有解释在说些什么。德语本文中接下来一个非常长的句子使得情境更清楚了，这个句子的构造显得不是非常有技巧或统一的。德语句子长达十三行（几乎一百个词），首先描写“小安冬妮”，她的衣着和言谈举止，这是通过她说的一系列话表现的。人们要她背诵《教义问答》中的一篇文章，而她在母亲的帮助下毕竟成功地背下来了。在这个过程中，读者也了解到《教义问答》新版的日期，这同时也点明了谈话的近似的日期，所以也是整个故事开始的时间。这样在这一个句子中就得到许多东西；但是它包含了这么多相继的和并列的部分（除了三个穿插进来的谈话片断，一共有十七个部分），读者要花费些力气才能跟上它。但是，如果我们仔细地观察，我们就不会迷失在句子中。它的构造是透明的。它只要求一种出色的、跨度较大的积极记忆。如果它只是为了消除谈话中断造成的紧张（这不是很好理解的），句子可以短一些并易于把握。但是它同时还发挥着为小安冬妮的行为方式创造直观基础的功能——提供孩子外貌的一系列特征。两个方面必须同时满足；由此有了句子的长度和相对的复杂性。接着，祖父、约翰·布登勃洛克先生（直至现在才提到）登上舞台，并以他自己的方式对安冬妮的话作出反应。这种反应是在三个句子中描绘的。描写它只是为了刻画这个老绅士。接着，在德文本文的三个并列句中，通过一系列可以从视觉上把握的特征描写了他的外形。这几个句子都提供了老绅士外观和行为方式的若干细节。它们的构造比较简单，其意义也比较容易把握。它们的主要功能是利用具体可感的特征把约翰·布登勃洛克介绍给读者。以类似的方式，两位布登勃洛克

太太在比较容易理解的句子中显示了她们的外貌，最后描绘了年轻的布登勃洛克参议的外貌和行为方式。

> 参议带着些不耐烦的样子坐在安乐椅上，身子略向前倾。他身上穿的是一件肉桂色的外衣，宽大的翻领，上宽下窄的袖口，手腕以下紧紧地扎住。下面的瘦裤腿是用白色亚麻布作的，裤缝上缝着黑色带子。他的下巴被一条高高的硬领紧紧扎住，硬领外面系着一条丝领带，蓬蓬松松地把露出的一块花背心整个遮住……他的蓝色的略微下陷的眼睛炯炯有神，长得和父亲一样，只是他的似乎带有一层梦幻的色彩。他的面容比起父亲的来却更有楞角，更严峻，鼻子高翘而弯曲，一半掩盖在金黄的卷曲的胡须后面的面孔也不如老人的丰满。

和以前一样，这里描写的是人们在这个人物身上看到的主要特征——衣着，脸和手，描绘衣着的特征在于描绘风尚，从而间接地指出年轻一代布登勃洛克的时代。这里表现出一种特殊的技巧，托马斯·曼经常在他的长篇小说和短篇小说中，尤其是作品的开头部分运用这种技巧。

总而言之，这些都是以这样一种方式做的，读者了解了等待着他的故事的主要人物（所以对住宅里的房屋也精确地描写，以便以直观的笔触描绘这些人物生活的环境）；他们是以这样一种方式描绘的，读者是在生动的鲜明的视觉外观中了解他们的。只有在这时，对事件的描绘才开始，由此，新的人物登上舞台并且往往是以类似的方式被加以描绘的，但是要简洁得多。

我们可以这样逐段地分析整部小说，使我们了解艺术描绘的手法，发现它们在构成各种可能的审美具体化方面的多种功

能。于是艺术作品的要素和因素之间的联系就开始对我们变得明显了。对文学的艺术作品的研究认识的分析阶段开始过渡到综合阶段。

在进入综合阶段之前，还必须谈一谈对于一种属于完全不同文学类型的文学的艺术作品的研究认识。这个问题是，分析的功能的研究以什么方式接近抒情诗，或者什么方式可以接近它们？因为有些人可能认为这种研究的确是可能的，并且可以成功地运用于叙事性艺术作品，但是对于真正的抒情诗它就完全失败了，因为——我们可作如下表述——它割裂了诗的内在统一性，离开这种统一性，就根本无法正确理解或领悟诗的艺术性。

我们这里面临的困难首先在于抒情诗的形式、功能和艺术手段是如此多样，它的艺术效果又是如此丰富，所以我们重新分析每一首真正的抒情诗以避免不能允许的概括是冒着很大的风险的。它们在情感上是那么敏感和脆弱，任何分析都会损害它们并且威胁它们的内在平衡。所以，我们在这里只能借助几个例子弄清楚对抒情诗的分析研究所要对付的困难。

首先要进一步讲一讲“抒情”诗的某些典型特征。当然有各种“抒情”诗不适合这里所指出的特点。所以它们只是在一个不同的意义上才是“抒情的”，对它们的认识给我们提出不同的任务。

在论述从所谓的叙事性文学中选取的例子时，我完全撇开了“叙述者”的问题。它会使我们的思考变得复杂，而且它主要属于一种特定种类的文学的艺术作品的理论，不属于我们此处研究的认识理论。但是我们能够以同样的方式来论述所谓的抒情诗吗？我们能够从我们的思考中断然排除“抒情”自我吗？

这就等于把这样一首诗降低为句子的描绘功能，并且抛弃了诗中由这些句子表现的所有东西。这样它基本上不再是“抒情的”了。

抒情诗或者说得更精确一些，它的本文所包含的句子构成了（当它们在其动态的展开中被理解时）一个说话者，即一个所谓的抒情主体的陈述和表达。这些句子的表达构成抒情自我的行为方式，或者说得更准确一些，它们的表达属于他的行为方式。某些人的心理结构和精神状态，仅仅是由于这些句子的表达并且它们的内容以诗意的方式表达，才意向性地确定下来。他的全部行为包含着比表达这些句子更为丰富的东西，特别是这些句子的内容中每一个同他的全部行为有联系的东西，以及任何对他的生活和心理的表现（它发生在表达的语调，词的选择和排列中），都是抒情诗基本功能的一部分，这正是抒情自我的表现。如果我们要充分理解这样一首诗的内容，我们不仅必须思考构成诗的句子的全部内容，在其动态的展开之中注意它们的语音方式并且让它们感染我们，而且还必须理解表现功能，使抒情主体在其心理状态或瞬间的心理转化中具体化。

有些人只讲诗的“作者”而不讲“抒情自我”。如果前一个词仅仅应当指示由诗歌句子的全部内容和表现功能意向性地确定的东西，那么这种说法是无可非议的。但是如果这个词被认为指示作为实在的人的作者（例如，J·W·歌德或R·M·里尔克），那么最好避开这个词，并且严格区别抒情主体（自我）和真正的诗人。抒情主体是一个纯粹意向性客体，是由诗歌句子的全部内容及其表现功能投射的，它以这样一种方式构成诗中的一个再现客体。它和诗中描绘的其他客体以及诗歌本

身不可分离地结合成一个整体。与此相对照，严格意义上的“诗人”是一个实在的人，他“创作”了这首诗并把它写下来。他完全停留在他的诗歌的外面，此外还具有许多同抒情自我毫不相关的确定性。另一方面，他不需要（而且经常没有）适用于抒情自我的那些确定性。我们还可以通过许多其他渠道来了解实在诗人的心理状态和性格特征。我们把诗人写的诗用来作为了解他的知识来源是否合理也是大可怀疑的。有时候，这样做是有积极的理由的，例如当诗是诗人给他的一个朋友的信的一部分时。但是只要把这首诗从信中取出来，并且作为一个独立的整体发表出来，它就失去了同某人现实交流的特征。于是，抒情主体必须完全从诗的全部内容（包括所表现的东西）中构成，所有次要的信息必须不予考虑。在诗人的意向中，抒情主体根本不必是他自己。它可以是一个完全虚构的形象，诗人可以进入这个形象，也可以用它作为面具，把自己掩藏在它背后。诗歌本身根本不是心理文献，象它们经常被认为的那样。最多只有诗人在特定的实在情境中创作了特定的诗这一事实可以作为心理学文献。如果我们确认诗人的确是企图讲述他自己的什么事情而不仅仅是一个“诗人”，就是说这种人借助于词的选择组合创造一个诗的“现实”（这意味着它是一个艺术整体），许多诗歌就会给我们带来很大的麻烦。我们通常没有确定这一点的确切标准。

抒情主体与真实诗人的区别不是纯粹理论上的无益而琐细的分析。只有把这些本质不同的客体分开，我们才能以一种同它们相适宜的方式来阅读和理解抒情诗。把真实诗人置于抒情自我的位置上只能使我们误解艺术作品，结果也歪曲了诗人的心理，而不是保持文学的艺术作品并研究诗歌的艺术。

所以一首抒情诗的“描绘世界”包括（a）由抒情自我表达的句子或词，它们构成了诗，或者说得更准确一些，仅仅在诗中被“引述”；（b）抒情主体（自我）；（c）诗歌句子所关涉的东西；（d）这些句子对于抒情自我的心理的和精神的生活与结构的表现。句子意义往往是以这样的方式形成的，句子中出现的词确定了许多具有符号功能的再现客体，从而指向某种完全不同于它们本身的东西，这种东西根本不是句子的字面意义直接意指的，而只是以一种奇怪的方式通过直接描绘的东西而呈现，尽管它同时正是那实际上构成句子意义的东西。有时候一首抒情诗的句子意义是这样构成的，它们所描绘的东西保持其重要性，但同时有一种全新的性质通过所描绘的东西呈现出来，这种性质是没法直接确定的，更不用说用语言意义表示了：例如一种形而上学性质，或是一种诸审美相关性质必要的实体性联系，这些审美相关性质可以在具体的直观性中构成一种审美价值，并把它置于读者面前或使他的意向性情感可以接近它。在这种情况中，这首抒情诗中所“描绘”的东西包括一种第二“现实”，它只是象征地显示出来，或者只是间接显现出来的形而上学性质或诸审美相关性质中必要的实体性关系。投射和理解所有这些现象不仅可以使我们理解抒情自我表达的诗歌，而且还有后者的行为方式，读者仿佛必须进入这种行为方式。

有一个公认的事实最好地表明了构成抒情诗本文的句子实际上应当作为抒情自我说的话来读，即抒情诗不应当完全沉默地或无声地读，而应当要么确实“出声地朗读”，要么至少在默读中使其语音层次及其所有现象——诗行和句子旋律，起着表现功能的过渡音调，等等——都生动地再现于想象之中。一

个错误的语调，一个节奏或诗行旋律不恰当的重复，一个单词的错误发音都很容易破坏诗歌所有要素的内在联系，或者破坏审美价值质素普遍的平衡，最后使句子的表现功能失去效力，于是抒情诗无法在其丰富的情感中构成。所有这些的结果是真正的，确实有价值的诗都不能翻译成外国语言，正是因为语音层次被一种完全不同的语词材料所取代，后者决不可能具有所有原文毫不费力地发挥的那些功能。

抒情诗，尤其是当它们是真正的艺术作品时，既可以用自己的母语读也可以用一种外国语读，只要读者对这种语言几乎能够象自己的国语一样来运用。

抒情诗的正确发音当然对于每一首真正的抒情诗都是必不可少的，但是它本身还不足以使文学作品成为“抒情的”。因为戏剧作品中描绘人物说的话也有适当的语音特性，如果它们要发挥表现的功能，特别是如果它们要准确地适合于说出这些话的戏剧情境。单单这一点还不能使它们成为“抒情的”表达。为了把抒情诗同戏剧中的对白明确区别开来，还必须增加一种特别的抒情性。抒情主体的行为方式也完全不同于剧中人的行为（后者是情节的来源）。这对抒情自我来说是根本不可能的。它就是以一种特有的静止性而著称的，没有能力在世界中（当然是描绘世界，附带说一句，戏剧中人物也是属于这个世界）完成现实的行为，这种行为在世界中造成某种新的事态。反之，抒情自我采取的是反思的观察者的态度，这种人意识到某种东西并由此而进入一种情感状态或者依从于一种情感的变化。抒情自我也不存在于一个他可以从事真正的行为的世界中。在抒情自我中发生的要么是一种简单的情感反应，要么是一种情感的迸发，来自对目前或过去发生的事件的意识。抒

情主体过份专注于发生在自身内的东西，过份专注于他所感受的东西，所以不能完成一个可以在周围世界中造成变化的行为。当它意识到思想（如在反思的抒情诗中）导致了一种情感时，过份地专注于这种情感或屈服于它，就使得抒情主体不能对客观世界进行冷静的认识。所有东西都终结于一种飞快的“印象”，终结于任何强加给从一开始就处在情感确定的审美态度中的抒情主体的东西；但是他决不企图正确理解周围世界中任何事物。一种同世界的简单而又短暂的联系就足以使抒情自我在一种觉醒或崩溃中抒发肯定的或否定的情感了。也许只有在宗教抒情诗中，才会在瞬息间显现出片刻的狂喜和达到现实。但是在这里对于欣喜或谦卑情绪的服从也是抒情主体行为中的最后一个音符。只有和抒情主体这些非常特殊的行为因素（这些因素在具体情况中应该专门研究）相联系，抒情诗的非常多样的特征才会进一步显现出来[1]。

一首抒情诗的句子所投射的对象和事态属于抒情自我的内在生活或他的环境。这个世界就其基本的存在特征而言，是抒情主体的态度和经验的意向性关联物，尽管它在这个主体的意向中被认为是现实的。但是抒情主体没有以客观的方式把这个世界描述为完全独立于他本身，独立于任何解释，独立于抒情

[1] 1945年以来的德国抒情诗（附带说一句，我对它们只有一些片断的了解）在我看来属于一种完全不同的类型。首先它是冷静的理智的并且力图用尖锐的往往是粗糙的笔触描绘外在世界。抒情自我同这个（被描绘的）世界保持着冷静的距离，把它提供给读者使他可以对它作出反应，而它本身和这里描述的表现情感的抒情诗一样保持着同样的无动于衷。经常产生的不可理解性（在某种意义上是有意识的）常常使得对诗歌实际意义的理解变得如此困难，至少对本书作者是这样，以致于他在考虑如何分析和评价这些诗歌时没有丝毫的犹豫

主体的一切行为方式尤其是他的情感而存在的东西，就象它在“史诗”中那样。当然，在后者中，就象在每一部文学的艺术作品中一样，这个世界也仅仅是描绘出来的，而不是严格意义上现实的。然而，描述的意向旨在把这个世界的实体性和构造描绘为完全独立于叙述者并且是他遇到的东西，旨在描绘它本身的特征。但是，抒情主体，他通过他的所言所思创造出自己时，利用了某些措词，比较，隐喻，和句子，所有这些一道确定了他的环境的某一个图式化外观，一个以目前的心理状态及其经验为条件的外观。用一种流行的但不很正确的方式来说：在抒情诗中我们得到的只是一种现实的“主观画面”。

抒情主体特有的行为方式的结果是，那个图式化外观和史诗或戏剧作品中描绘世界借以呈现的形式完全不同。这首先表现在抒情诗中的人和事物都是用少许非常简洁而又鲜明或意味深长的笔触描绘的，一切对于刻划这个情境不必要的细节都省略了。这些笔触并不再现客体本身特有的东西；相反，它们只是提供一个图式化外观，通常是一个情感外观，它是从与抒情主体的关系中产生的，所以对他具有重要性并且构成这种关系的一种表现。正如主体看到并感受到他的环境中的对象，所以他也谈论和描绘它们。他在对象中看到和感受到的只是对于他自身中展开的经验有关键作用的东西。以这种方式投射的抒情主体环境中的对象，在抒情诗客体层次的整体中，发挥着刺激物和背景的作用，抒情主体的经验和情感由此得到展开。这些情感通常根本不是用语词指出的或以任何其他方式提到，可以说它们是借助于句子的表现功能由读者个性化地唤起的；它们可以为他感受。

这整个情境的结果是，抒情主体决不以认真的方式对它的

环境作出判断，尽管他把自己所投射的环境当作是真正的现实。他所说出的话永远具有从他的情感生活中所流出的自觉的短暂的确信的特征，其中涌出的不可言喻的情感具有它的效果和高潮的形式。

抒情自我同他的环境交织得太紧密了，后者染上了他直接展开的情感的特殊色彩，所以不能使自己同它相对立，从一种客观的（或客观化的）认识的距离来理解环境的特性，对它们作出判断。如果他说出的某些句子具有陈述的外在形式，它们只是一种从他同环境的直接情感关系中产生的解释和展现的表现。

这里指出的抒情诗的本质特征导致了某些结果，对于它的特定结构也是同样重要的。这里首先必须提到的是诗歌语音层次的特殊构成①。首先，这个层次决不能消失，不能为无声的符号所代替，就象用一个数学记号就足以确定句子的意义。附带说一句，这也适用于所有文学的艺术作品。但是这个层次必须以特殊的方式构成，因为通过它的声音材料和各种语音现象，它在艺术作品的整体中引进了一种具有特殊质的确定性的新要素，一种以特殊方式丰富了这个整体的要素②。

但是，这种要素决不是任意的和完全独立于艺术作品其他

①如果我总是在这里提到"诗歌"，我并不必然地强调它必须是用"韵文"的形式写的。但是即使它没有韵文形式，它也不应当具有"散文"本文的特征。它必须是"诗的"，即它的语音层次必须以特殊方式构成以便在语调上同普通语言区别开来。

②俄国形式主义者在讲到语词声音的"自主"作用时特别指了这一点。我们这里可以在什么程度以及什么意义上讲"自主性"，这是另外一个问题。但是可以肯定没有"缄默的"、"无声的"诗。这就是我为什么在一般地考察文学的艺术作品时要区分出一个特殊的语音构成和现象层次的原因。参见《文学的艺术作品》第四章。

层次的。因为无论所选用的词（就其声音而言）还是它们排列的次序在抒情诗中都是以这样一种方式确定的，以便它们可以具有表现功能，即表现抒情主体的心理状态的功能。抒情主体，这些心理状态，或说得更确切些，心理转化，当然包括各种依赖于上述情况的事物。它们包括异质的现象，既有诉诸于语词的理智经验，又有从说话语调中显示出来的情感经验。“情感”和“情感的”这些词义意味着许多不同的东西。它们不仅指称真正的情感而且指涉所有可能的“感受”，例如渴望、欲望、希望、忧郁、抱怨等等。诗歌的语音形式不仅给予生动的，不自觉的情感表现而且同时包含某些相应的情感特征——“相应的”，即同抒情主体的经验环境的情感气氛（基调）保持着质的和谐。

语音层次的情感特征以这样那样的方式同抒情主体及其环境的情感气氛相一致。在这里存在着各种可能的和谐，它们互相很不相同，有时甚至可能以不和谐而告终。但有一种情况是决不存在的：即一种完全中性的，剥夺了一切情感色彩的气氛在诗歌的语音层次占主导地位。因为这样，这个层次首先几乎无法发挥它义不容辞的表现功能，其次它在作为艺术作品的诗歌结构中成为完全多余的，因为这样就只能发挥意义载体的功能，就象在一部数学著作中一样，不再具有艺术作用。于是它就可以为一系列无声的符号所取代。但是，如果诗歌中的语音现象同其他层次达到和谐，那么它们就不可能被其他这种现象

① 这使得语音构成的“自主性”成为可疑的了。许多浪漫主义时期的抒情诗中所表现的“独立的”语音构成——它们不确定任何意义而是发挥着旋律和节奏的功能——这一事实并不能证明它们是完全自主的并且构成一个毫无意义的形式。在这些诗中，它们在一部语言艺术作品中存在的合理性也仅仅因为它们在诗的整体中发挥一种特殊的并且确实是辅助的功能。

所取代而不根本改变诗的艺术形式。但是语音层次还有另外一种功能，它尽管在任何文学的艺术作品中都不是不相关的，但在抒情诗中发挥着一种特殊的功能。这就是从感情上影响读者的功能。这种“影响”可以有非常不同的种类；一般说来，它一方面取决于使读者同诗歌中的情感转化达到纯粹情感和谐或产生一种理解这些转化的情绪，另一方面取决于唤起原始审美情感，它可以使读者审美地理解诗歌。当然，诗歌语言层次的这两种功能只有在诗歌中出现适应构成的结构的条件下才可以正常发挥。这些结构可以具有多样的种类，而且不能根据这些种类以一般的方式描述它们。所有这些的结果是每一首真正的、确实有价值的抒情诗都是不可翻译的。这首先是就语音层次同诗歌其他层次的纯粹情感和谐而言，其次就各个层次潜在地确定的审美相关性质的一致性而言，这些性质在其最终阶段构成诗歌可能的审美具体化的审美价值。读者在普通阅读（在审美态度中没有中断）中不可能实际地清楚了解到，所有这些在具体情况中采取的是什么形式，不论他如何被诗歌及其现象的丰富性所感动和丰富。但是产生的问题在于，这是否可以借助于对抒情诗的分析研究而获得，如果可以，在什么程度上。在回答这个问题之前，我还要指出抒情诗的一个独有特征。我要说的是在抒情诗中描绘的时间现象，它也出现在诗歌各阶段的排列次序中。在这里有各种可能性必须考虑，至少需要指出。

首先，存在着所谓的反思抒情诗，在这种诗中在围绕着抒情主体的世界中没有明显构成特定的时间时刻。下面是从R.M.里尔克的《图象集》中选择的两个例子：

绝　章

死神真了不起。
我们都属于他
咧着大笑的嘴。
当我们想起生活中的自己，
他就在我们中间哭泣。

源　泉

从那无穷的渴望中，生长着
有限的行动，就如同无力的喷泉，
过早地颤动着跌落。
可是，那些静藏在我们内心的欢乐的力量
却显露出来
从这些飞溅的泪水中。

在这些句子所描述的情境中没有任何事件发生，所以它也没有明确地确定在一个特定的时刻。一种关于死亡和生命或关于人类活动的一般思想以诗的方式得到表现。的确，在这两首诗中，所指出的这些事物的特性似乎是属于它们的本质的，从而属于某种在每一情况中都会发现并且所以是超时间的东西。但是，如果我们细心阅读诗歌的全部内容，从而考虑到说话的抒情主体，我们就会注意到他意识到什么构成了死亡或人类活动的本质特征。所以在这里终究不能说什么也没有发生。因为正是这种意识或自觉在抒情主体中发生了。但是如果我们问它是什么时候发生的，在哪一天，哪一时刻，就不可能得到任何回答。也许一个文学学者会告诉我们探讨并发现这一首诗作于

哪一天是有必要的。但是这就等于对本文的曲解。因为这当然不是里尔克在哪一天写这首诗的问题。这是发生了洞察本身的问题，即某人——任何人——具有了这种洞识。它是关于抒情主体的，否则他就不会同任何现实发生联系，他只是通过这种意识的实现，获得这种洞识，最后通过其中产生的“悲剧的”宁静而得到个性化的。然而他仍然是发生了所有这些变化的“某人”，他可能是我们中的任何一个。这种意识，从意识中发展出来的情感，以及意识到情感的转化都发生在时间中，在一个单一的时刻。这里的本质特征是，一方面它不是并且不应当是固定在时间之流的一个特定时刻，而是超出现实世界的是对时间之流之上的，另一方面诗歌投射的情境显示出一种内在的时间结构，它是一个时刻的时间结构。抒情主体以及在抒情主体中发生的一切都仿佛压缩到一个单一的（在某种程度上是超时间的）现在。这种压缩到一个单一的现在不仅发生在诗的内容中，而且发生在诗歌连续的诗行或诗句的总体中。为了正确地理解诗歌，读者必须有能力把诗中所描绘的东西和它连续的语言构成一个单一的（目前）时刻，否则诗的整体性就分裂了。所以，这里再一次产生了在分析的研究认识中理解这样一首诗是否可能的问题，如果可能的话，怎样实现这种可能。在这方面我们可以期待比普通阅读更多的东西，或者相反，更少的东西？当然，在普通阅读中，读者在一个单一的目前时刻体验这种专注，这种原始经验是不能被任何东西取代的。但是为了从主题上理解在诗中所体验的东西，即那特殊的现在外观的特殊性质，我们需要一种特殊的反思活动，只有在我们不仅成功地体验到这个现在外观，而且把它作为从诗的整体旨义中分析出来的结果来进行综合理解时，这种反思活动才开始。这里

就象以前各次出现的一样，对诗歌分析的前审美研究过渡到对分析结果的综合说明。没有简单阅读中的原初的普通经验，没有严密的分析考察，这就是不可能的。但是，如果它是在这个基础上进行的，它所提供的东西就超出了文学消费者朴素的、普通的阅读，因为它使我们对仅仅体验到的东西形成鲜明的理解，只有它才能为我们提供最初只是体验到的东西的真正知识。并非所有抒情诗都象以上所引用的两首那么集中，但这样的诗歌是相当多的，所以，分析的研究认识如何可以运用于它们的问题就具有特殊的重要性。

这样的诗歌以双重的方式显示出内在的质的统一性：在同各个层次，尤其是审美相关性质的和谐的关系中以及同它们之中出现的时间现象的关系中。这种统一性就是一个“压缩了的”现在的形式。在以审美态度进行的普通的未中断的阅读中，可以构成理解和（至少是体验）两者的内在统一性。与此相对照，分析的考察（例如当我们读《绝章》的各个句子并且注意句子结构）似乎完全割裂了诗的整体性，所以诸性质的复调性和谐是否仍然出现是大可怀疑的了。例如，这样我们就没有清楚地意识到语音层次的细节。我们没有注意到没有和“了不起”这个词押韵的词，而柔和的和下降的“他的”—“以为”—“哭泣”以显著的方式同短促，尖锐和破裂的“嘴”—“我们”形成对照。“了不起”一词没有押韵而使用是有一种艺术意向呢还是为它找到一个押韵的词在技巧上有什么困难？“他的”—“以为”—“哭泣”与“嘴”—“我们”的对照是一种纯粹的声音，无遗留地过渡到音乐旋律特征的构成，或者它同时构成句子内容所表现的生与死（它同它密切关联）之间的对照的感性的类似性？“我们”这个词用在本文中只和内容有

关还是这个短促的破擦音反过来应当作为生与死的冲突的类似物而发挥象征功能？本文中重复使用的“在…之中”仅仅是由于诗人方面的错误呢，还是它正好在这个词所暗示的两种不同意义应当被强调的地方唤起一种特殊的语音强调？我们并不打算解决这些问题，我们指出它们只是为了表明诗歌的纯粹语音方面在诗歌结构中发挥着多么重要的作用，不仅作为纯粹的声音材料，而且还发挥某种象征功能，在分析的研究中对它们的注意有助于阐明艺术作品诸要素间的内在联系。但是，首先必须分析的是诗歌内容的逻辑结构。《绝章》包含三个句子。前两个是简单的主谓句，而第三个构成一个复合的逻辑前提的句子。但是我们应当如何理解第一个从句中所用的“当……时”这个词呢？它实际上应当指示一个纯粹逻辑假设的“如果”呢还是和“每当”有同样的意思——这就是说“每当”“我们想到生活中的自己”。我们也可以问“我们都属于他”这个词组应当意味着什么。它和“我们在他的力量中”或“他总是威胁着我们”等等是同样的意思吗？但是，它们每一个都已经是一种较为散文化的解释了。这个诗的词组，尽管它不是完全明确的，以一种更为透彻的方式，更为坦白地告诉我们是如何面对死亡的。但是让我们回到句子本身来。第一句是一个简明扼要的陈述：“死神真了不起”。接下来的句子指出死亡侵犯了生命的幸福领域和我们最深处的自我，从而构成这些陈述的证明。标题也不是没有重要性的。这不仅应当指这首诗出现在全书的末尾，而且首先指在这首诗中显示的东西构成从《图象集》中展开的生命的各种形式，以及人类在生命中的作用的拱顶面。它是《源泉》这首诗的意义的意味深长的姐妹篇，在这首诗中，人类活动当然在诗意的阐释中被描绘为“无力的喷

泉”和“飞溅的泪水”，然而同时“我们幸福的力量”就是在这种形式中对我们显现的。但是，所有这些都是以这样的方式述说的，它不是哲学（象许多批评家不合理地要强加给里尔克的诗歌）。它不是海德格尔论述“关于死亡的存在”的小册子。不，在简短而平凡的陈述中，死亡仅仅被显示为存在于“我们之中”，所有这些都是作为“诗人”，或者更确切些说是抒情自我展开的意识的一部分，它们是带着悲剧性的而又惊人的宁静出现的。这里展开的意识是具有这种意识并且能够冷静和宁静地接受它的人的一种表现。

当然，我们在最初的普通阅读中不能清楚地意识到所有这些，一旦我们在分析的研究中理解了它们，我们还可以回到简单的阅读。于是我们即使不是以一种新的理解，也是以一种非常透彻的理解重新看待诗的整体，这种理解不会干扰我们阅读诗歌本身所感受的动人心弦的体验，相反允许它自由地展开。于是我们也就体验到诗歌使我们接近的整体，就是诗歌本身的整体，并且意识到它那渗透了所有要素和因素的和谐。

但是有人会认为，如果我们对自己提出有关语音现象的问题，然后提出带有连续的句子意义的综合结构的问题，我们就失去了变化的声音和诗行的旋律。我们还打断了思想的自由而统一的过程，把一些松散的、分离的句子并置起来，它们不再具有一种展开的思想的生动性。我们必须不停顿地重新读诗，以便重建它生动的旋律，但它只是重建，并没有再现我们第一次阅读时所感受到的同样鲜明的语言的音乐性。在第一次阅读时仅仅对我们显示出的思想，现在也从一开始就是完成的和熟悉的，同第一次理解相联系的效果现在也不再存在了。在对语言两个层次的分析研究中，我们没有参与本文中句子的表现功

能，所以抒情主体的情绪使我们困惑，尽管在第一次以审美态度进行的阅读中它强加给我们并感动我们。艺术作品的本质因素不再在我们的经验的领域中显现，等等。

当然所有这些都是正确的。但这并不否定运用这样一种分析的可能性和有用性。当然，如我们已经指出的，在分析之前，首先必须对诗进行普通阅读，所以我们可以获得诗的生动整体性的第一个印象。在分析之后，我们还必须以普通的方式重读诗歌，从而获得对整体的综合理解。然而，插入二者之间的分析研究可以使我们注意到第一次阅读漏掉的细节。所以它可以丰富和完善我们以后对诗的理解，帮助我们比一开始更明确地理解诗的意义。作为文学学者，尤其是对艺术技巧感兴趣的学者，它可以使我们懂得诗歌的艺术结构和艺术的潜在因素（即纯粹的艺术价值）。如果没有分析的研究，所有这些都是不可能的；因为在我们作为文学消费者进行的普通阅读中，我们当然利用这些潜在因素——我们利用它们以便具体化诗的审美价值——但是我们不能意识到这些作为特殊艺术手段的潜在因素。利用某些能力，利用某些手段是一回事，客观认识这些手段的特殊性质，把它们本身作为客体来认识是另一回事。我们不可能在诗歌的普通阅读中进行这种新的认识，因为这样做会导致简单地运用这些手段，因此使作品阅读成为不可能的。

当然，可以说分析的研究破坏的正是诗歌的“第一次印象”。它排除掉许多具体现象，例如诗歌的各个阶段压缩进一个诗的现在，它从我们这里剥夺的正是那些对构成审美对象最必需的效果。另外，它基本上不允许我们重新构成这个对象，因为它以错误的比例来表示艺术作品的真正结构。它破坏了诗歌诸要素正常的等级次序，仿佛通过放大镜来观察那些在正常的普

通的审美理解中几乎无声无息的不重要的次要的因素，赋予它们一种同它们根本不相称的比例和意义，而把其他东西放逐到边缘域中，使得它们几乎难以觉察。另外，被夸大的并且作为研究题目的要素使得（当我们分析它们本身时）在诗歌整体的普通经验中完全不可见的因素（仿佛是一个微观结构）显现出来。这样就在诗（艺术作品）中引进了根本不存在也不应当存在的细节。因为一旦分析使它们成为可见的（也许是可以感受的），它们就干扰甚至破坏诸要素的等级次序，从而也破坏诸性质“自然的”和谐。

所以有下述指责：在诗歌（或一般艺术）研究中的分析程序使诗歌的某些特征和要素看不见了，从而导致了它们的不存在，反之又引出其他要素，它们本来是看不见或几乎看不见的，并且也应当如此，但却鲜明地显现出来，就象用显微照片来处理事物极小的构成成份，或者用曝光时间极短（每秒钟千分之一次）的非常清晰的照相来处理动荡的海面。于是诗歌（艺术作品）显示出真正新的、意想不到的细节。它们果然属于它吗？它们应该在作为整体的诗的直观同化作用中有一个自己的声音吗？贝尼季托·克罗齐或亨利·柏格森可能会作出这样的指责，抛弃他们所谓的理智分析，仅仅采取一种对艺术作品纯粹直观的把握。

克罗齐可能作出的指责当然是严肃的，特别是如果我们承认对诗歌作品“直觉的”理解（让我们暂时采用这个词），或者用我们自己的语言，叫作诗歌的审美经验，渗透着情感因素，它对被理解的作品的效果是很难“置于一个概念之下”的。我们还可以怀疑，如果在视域中没有出现审美价值是否可以认识文学的艺术作品（以及一般的艺术作品）的审美具体化。

另外还有下列几点必须注意：即使我们作为纯粹的“消费者”来阅读作品，我们所了解的——如第一章的论述所表明的——也是在复合经验中文学的艺术作品的各个层次，并且在某种程度上我们互相区别这些层次（例如语音构成层次和意群层次），我们多半是在过渡到其他层次和理解作品的整体时附带地这样做的。在作品的反思认识中，我们一方面接受这个整体，它当然是分层次的，但仍然具有一个紧密联结的内在结构，把它分解为各个层次而没有特别注意它的其他要素，我们分别认识这些层次的结构。因为这些层次的每一个也都分解成各个要素和现象因素，例如语音层次分解成各个互相联系的语词声音（例如在诗歌中，分解成各个诗行甚至各个词，以便可以分别理解它们的特殊性质）。这就是对作品的反思认识的“分析”阶段。但是即使在这个阶段，如果我们完全孤立地看待各个要素（例如各个单词），我们也会犯错误，而没有注意那些作为某个整体的构成成份而属于它们的特征或现象，以及在某些其他要素附近出现的要素，没有考虑到所考察的要素在某个整体中所发挥的功能。所有这些因素的发现构成对文学的艺术作品的反思认识的综合阶段。在这个新阶段中，由于发现这些片断中的联系，特别是由于理解不断提高的整体以及这些整体中的新联系，直至作品整体的面貌在最后的综合中所揭示的特殊特征，起初作品被分解为各个片断的现象逐渐被克服了。尽管有这种最后的综合，文学的艺术作品在反思的分析的认识的最后阶段中，仍然分解为一系列句子，尽管它们结合在一起构成一个密切联系的体系，但仍然不能构成恰好相同的作品的统一的“画面”，这是我们在最初积极的阅读中，尤其是以审美态度进行的阅读中获得的。然而，在这里，反思分析的

认识澄清并从概念上把握了许多细节，在简单的阅读中这些细节要么没有按它们本身去理解，要么被理解而没有从主题上加以客观化。这两种情况的任何一种都不在简单阅读中出现，这不是因为忽略，而是因为文学消费者首先感兴趣的是对作品整体的综合理解，在这个整体中，作品各个方面和要素显现的清晰性和鲜明性，以及它们的客观化，必然存在着一个等级次序。这个等级次序在很大程度上是由作品本身确定的，尽管读者的兴趣和倾向经常会干扰它的构成。对作品分析认识的阶段在一定程度上损害了等级次序。因为为了获得作品各个方式（层次）和因素的客观认识，我们试图把所有要素都置于同样水平的鲜明性和主题观察之下来研究。在某种程度上，我们仿佛通过一个效力很大的放大镜，来观察一个相当大的、通常用肉眼即可看到的事物。于是我们注意到许多在正常视觉中混为一体的细节，但是，反过来，我们也看不到作为整体的事物的形式。我们必须首先在心理上把通过放大镜各次观察的材料互相结合起来，这样才能对在普通视觉中直接把握的东西（同时在细节上还有些模糊），构成一种人为的概念的、认识的等量物。

文学的艺术作品的反思认识中的“主题客观化”是以什么为基础呢？在反思中一旦为自己确定了一个对象，我们就试图使它成为我们注意的核心和认识活动的主要对象。那仅仅偶然地、暂时地进入我们意识的东西，那仅仅从情感上感受到的，从而也没有清晰地指出自己的东西，由于这种确定而成为自觉的意向性指导的认识行为的目标①。从一种认识方式到另

①参见胡塞尔《观念》第35 中关于他所谓的现实性与非现实性的“意识方式”的讨论。胡塞尔也在特定的意义上使用了“主题”这个概念

一种认识方式的过渡往往不是突然地一下子完成的，而是需要集中努力的。因为某种仅仅从边缘域吸引我们注意的东西往往出现在一种非常模糊的形式中，我们对于应该寻找什么或者应该到那里寻找，没有一点清楚的知识。而且，有时候我们所寻找的事物从我们的视域中消失了或至少变得模糊了，其原因正是由于我们在寻找它。这样，暂时回到纯粹被动的和不自觉的体验的态度，以便理解（仿佛通过间接的一瞥）最初只是很模糊地指出的东西是有好处的。只有这样，我们才能回到上述直接指向的现象。但是，即使我们成功地采取这种态度，已经成为我们注意核心的对象也可能没有变得足够清晰和鲜明。于是还必须进一步努力，以获得更大的集中并加强精神的认识活动，这样才有可能完全清晰和鲜明地理解对象或现象。只有在这时，它才成为我们认识行为的“主题”，只有在这时，我们才以反思态度在精确而严格的意义上认识它。

从边缘经验到主题认识过渡的结果是变动不居的。我们往往强调对象显现的不断增加的清晰性和它的特性的更有力的区别。但是这种过渡还有着更为重要的结果。只有在这种主题理解的态度中，才存在着我们所认识的东西和我们作为主题确定的认识行为的操作者的鲜明对立。我们所认识的东西成为一个“对象”（在这个词的词源学意义上）：某种同我们相对立的东西。这种“对立”和认识对象与认识主体之间的某种距离（又是在隐喻的意义上）相联系着，这个距离首先是以两种不同的整体的现象分离为基础的：对象和从事认识行为的主体的分离。我们在一定程度上是从外部，隔着一定的“距离”来理解对象的。空间意义的距离只是我们正在讨论的一般“距离”的一种特殊情况。在这种有结构的整体形式的环境中，对象显

得是完成的和封闭的。这里所发生的正是我所谓的“主题客观化”。

作为我们以反思态度认识的东西的主题客观化的一个可能的结果，会产生对于所认识的东西，尤其是展开中的事件所谓静态理解的问题。这种意见通常认为，每一种客观化都把事件固定化了，把动态地展开的转化之流变成一个统一体，变成一个不变的、永恒的整体。它也经常相信视觉认识（知觉或重构的再现），使我们预先倾向于把认识对象的“静态”理解方式固定化。由于柏格森对知性认识的攻击，所以人们也经常认为每一种静态客观化都等于对我们必须认识的东西的曲解，所以应当避免主题客观化，至少在某些情况中，尤其是当我们处理的是动态地展开的转化之流。

当然，必须承认，确实存在着把我们所要认识的动态地展开的事件加以错误地固定化危险。主题客观化可能伴随着固定化但并非必然同它相联系，并且它也并不总是必须导致一种曲解。然而，一个对象确定只有在它完成之后才能被“客观化”；在其过程中，我们只能专心地注视它的发展同时仿佛随着它一道进展。两种认识方式对事件都是适当的，没有一种就其特殊形式实质歪曲了事件；但是只有在主题“客观化”认识中才能理解它们的客观特性。一个事件被固定化并以一种不合理的静态方式理解，只有在它被划分为各个分离的阶段，在这些阶段中没有把转化区别出来①。

这里指出的问题对我们是重要的，因为作品的各种侧面和因素是主题客观化的，作为文学消费者，当我们从在普通阅

①我在这里只能指出这一点而不能进一步证明它；否则我们就必须进行一种复杂的形式本体论与认识论反思，这会使我们离题太远。

读（可能是以审美态度）中了解文学的艺术作品的过程，过渡到对作品的反思的前审美认识时——这些侧面和因素在普通阅读中只是在边缘经验中被偶然地、“不客观地”理解的。根据阅读的方式，它时而影响作品的这一要素，时而影响那一要素。读者一般都是注意再现客体的，作品的其他层次只是在边缘域中体验到，反之，具有语文学和语言学倾向的读者，几乎不注意再现客体以及它们借以呈现的图式化外观。对于他来说，语言的特殊性进入了前景。这就导致了我们在第一章中讨论的那些“透视缩短”现象。在对作品分析的反思认识方式中——在这种方式中我们从时间上先于理解作品的整体——这些透视缩短现象被排除了，只要我们只是在边缘域中体验的作品的那些侧面达到主题的给予，因此，其他侧面和因素从时间上只是在边缘域中体验到的，或甚至完全从视域中消失了。所以一再发生从边缘域到意识中心的运动以及原先仅仅被体验的东西的主题客观化。同时，作品的其他因素退出注意中心，并且在读者认识的意识的边缘域中变得暗淡了。在这里，一种不合宜的固定化的危险威胁着作品的许多侧面，但是，一种仔细的反思认识可以避免这些危险。在理解作品时所犯的错误也可以得到纠正。在作品的主题理解和客观化中产生的作品和我们的认识之间的距离，使我们的认识在一定程度上不依赖于作品所提供的暗示，而是以一种特定的常常是自动的方式填补不定点，并且衡量填补它们的各种可能性。它也使得在其纯粹的图式化结构中（而没有不自觉地进行一种可能的具体化）理解作品比较容易一些，于是可以对作品本身进行科学的分析的研究。这对文学研究具有根本的意义，至少在研究的一个阶段上是这样。我把通过认识而呈现在读者面前的东西称为文学的

艺术作品的重构，以区别于一般的具体化。重构仍然必须从属于综合程序，并且同艺术作品可能的审美具体化保持着联系。

如果我们没有首先以审美态度进行普通阅读就对文学的艺术作品（尤其是抒情诗）进行分析的研究的考察，它在大多数情况下会把我们引入歧途。但是这里从一开始就要求，在分析作品之前，我们首先作为消费者阅读它。这第一次阅读给读者提供的，正是克罗齐和柏格森所要求的所谓“直觉的”（在柏格森的意义上）作品审美具体化，所以也给他提供了在作品的分析研究中，能够以及应该寻找什么的向导，如果这种分析要为作品的审美对象以及审美对象的价值的认识带来令人满意的结果的话。就构成作品可能的审美具体化的客观基础问题来说，分析研究可以提供一种对作品结构的理解。当然，在这个基础中有许多东西，包括对于审美具体化有本质意义的东西并没有出现。要求这种对作品本身的分析的认识比它能够提供的更多的东西是错误的。这种认识不仅仅是描述的；它也必须是功能的，即揭示作品本身中遇到的事实在构成——在读者的帮助下——审美价值质素和审美价值方面所发挥的功能。所以，如我们已经指出的，这种分析的程序总是必须参照作品审美具体化中出现的因素和审美价值质素，并且以这种方式力图理解为了使相应的审美价值质素在具体化中出现，作品本身中必须存在什么东西，以及相反地，具体化中哪种现象来自于包含在作品本身的东西。文学作品的普通阅读，即使是以审美态度进行的阅读，不能为我们提供这种方向。因为它只是实现了一种可能的情况，而没有特别认识到是包含在作品本身中的哪些东西的具体化，以及我们是如何从它达到所完成具体化的。只有从冷静的分析程序过渡到审美态度（我们在这种态度中自觉地获

得特殊的审美价值质素），才能为我们提供这种知识。我们可以把作品本身和具体化相比较。但是我们不能因此就建立两个因素系列的要素之间的互相联系，因为这还不能解决功能问题。我们还必须指出，作品具体化中审美价值质素是如何以及在什么程度上，在作品的那些同它们互相联系的并且（附带说一句）也出现在具体化中的因素中发现的。这往往是很难发现的。一个艺术家本人经常运用的试验程序在这里可能是有帮助的。艺术家经常借助于文家的艺术作品中的某些词组或词，企图发现可以得到哪种效果，当我们用其他词或词组甚至词或句子成分的另一种排列替代它们时，审美具体化中会发生什么变化。画家也经常干同样的事，他们在创作时要么涂掉要么用一些不同的色点代替画的某一部分，研究在整体的面貌上会带来什么变化。抱着同样的目的，文学学者也可以比较一首诗的结尾的本文和它的各种改写本，这个结尾在这些改写本中与其最终形式相比较仍然显得不够成熟；于是他们可以在审美态度的直接理解中检验相应的具体化，以便确定它们的审美价值。如果同一首诗或同一幅画的几种改写本都不行，文学学者就可以自己用其他一些词来替换本文中的个别词，后者被怀疑不能产生特定的审美相关性质，然后再检验作品或审美具体化中是否有任何东西因此而改变，如果有，是什么——例如，是否由于本文发生变动，原来存在的审美相关性质消失了，或者以这样那样的方式改变了，或者相反是否对于这种变动毫无反应。这种努力至少在某些情况中可以解决审美相关性质的基础问题。当然，这要预先假定在这些作品的每一个中我们都能够“实现”诗歌相应的审美具体化，因此我们不仅成功地具体化了审美相关性质，而且在具体化中清楚地明晰地理解了它们。

这把我们带到对文学的艺术作品的认识的一个新阶段，即下列问题：如果文学的艺术作品在其图式化形式中的分析的研究考察至少已经在一定程度上完成了，是否就得到文学作品业已构成审美具体化的知识？我们马上就处理我们研究的这个新的基本问题和题目。但是首先作几点进一步的说明。

我们必须依次并且分别地讨论对文学的艺术作品及其具体化的各种认识方式。但是决不能假定我们所区分的文学的艺术作品的诸认识方式，在科学实践中是完全分离地和互不依赖地发生的或应当这样发生。我们已经多次指出，存在着而且必须存在从一种认识方式到另一种认识方式的各种过渡。例如，我们必须从普通的不间断的作品阅读开始。但是我们也可以中断它，以便对作品本身或者它有选择的部分进行分析的考察，或者为了初步构成一个作品的审美具体化，然后再回到分析的考察方式，等等。同样的道理也适用于构成一部特定作品的审美具体化同已经构成的具体化的认识理解之间的关系。这些也不需要完全分别地和连续地发生。有可能部分地构成具体化，然后继续理解已经在它们中构成的审美相关性质，以便以后再回到对作品本身相应部分的分析的考察，等等。为了从一种认识方式过渡到另一种方式，研究者需要有高度的灵活性和敏感性。还必须比较这些以不同方式获得的结果并且正确判断它们所发挥的作用。

我已经多次说过，普通阅读必须在作品的分析的研究之前，因为普通阅读可以为这种研究确定指导方向。在这样做时，我已经指出这包含着某种危险。因为，首先普通阅读（它对于研究的其他部分是决定性的）不仅可能是不完美的，而且甚至是完全不正确的。这是尤其可能的，因为我们知道，大多

数文学的艺术作品的读者，特别是涉及到世界文学的伟大作品时，在阅读上有很多缺陷的。本书前两章的研究已经表明，读者在第一次阅读过程中所从事或必须从事的活动的复杂性，如果他要获得作品成功的具体化。

如果第一次普通作品阅读通过分析程序为以后对作品的认识提供指导，那么分析考察的进程的正确性和目的性从一开始就受到威胁。它可能被引入错误的方向。这种危险毫无疑问是确实存在的，迄今为止，文学研究的命运就是研究由于这个原因而犯错误的危险有多么大的最好证据。这并不仅仅是读者缺乏教养和偶然的无能的问题。这是阅读完成的方式问题，这种方式导致了所读作品的错误的具体化。这就更糟糕。这些方式与时代的理智氛围相联系（有时候同国家的政治形势或读书界中某一特定阶级的政治地位相联系），因此有时候使得整整一代读者根本不能正确地对待特定的艺术作品。从一开始，我们就把文学的艺术作品当作“教诲”读者的作品来读，或者认为作品的意义在于赞美某种政治制度，或者以为作品应当告诉我们作家生活的变迁，所以在没有当作包含并且也对读者显示了特定审美价值的艺术作品来对待它的时候，上述情况就发生了。如果文学的艺术作品的分析考察是以这样一种阅读为基础进行的（这种阅读常常是由当时盛行的错误地指导文学研究而确定的），它从一开始就被引入错误的途径，不可能为我们显示作品本身真正的结构及其中包含的艺术价值。也正是因为这个原因，在普通阅读中了解文学的艺术作品的过程，在这里也从属于一种精确的分析，以便我们可以得到这个程序的复杂性的某种观念。但这只是对读者可能的各种活动的一个描述；关于阅读正确性问题，从而对阅读中进行的认识活动的批判研究的

指导，都只能在后面研究。我们暂时只能指出，作为错误地阅读作品的结果而威胁着分析研究的危险，只有在它完全服从于这样阅读的结果，毫不批判地面对它，不能摆脱它时才确实存在着。但这决不是必然的，甚至同分析研究的精神是相矛盾的，因为它本身是批判地确定的，从一种新的、仔细的和专心的作品阅读开始的。但是，甚至第一次阅读也被一个开始对作品进行分析的研究的考察的人当作是某种初步的东西。当然它可以为研究提示某些方向，但它决不能束缚我们。因此，我们可以以一种相对独立的方式，开始对作品的各个部分进行研究分析的考察，通过这种方法，使我们在关于阅读是否已经进行，在什么程度上进行，通过它实现的具体化是否正确，以及在什么程度上正确地完成等问题上获得令人满意的结果。用这种方式，我们有可能了解，在阅读或已经形成的解释中必须对哪些东西加以改变，才能实现一个更正确的具体化。新的阅读可以为我们提供一个更完美的作品具体化，并且对我们显示某些从前未曾意识到的审美相关性质，我们可以在一种更新的分析考察中，研究它们在艺术作品本身中的基础。这样文学的艺术作品的分析研究就同若干新完成的具体化发生了一种复杂的交叉，并且也产生了一种对作品中的艺术手段和具体化中的审美价值质素，以及以它们为基础的审美价值之间的联系的更为精确的理解。

特别是同文学的艺术作品的这种认识联系，使我们可以理解一部并且是同一部作品如何可能具有不同审美确定性的可能的具体化，在这些具体化中出现不同的审美价值——这些价值不仅有质的而且有量的区别。从而可以表明，并非所有价值都是同样地以艺术作品为基础的；换言之，并非每一种具体化

（如我们通常说的）都是作品的正确解释。

对文学的艺术作品的分析研究，可以使我们概观各种可能的解释而没有去实现这些具体化本身。与此相关，文学的艺术作品中不定点的问题（我们已经讨论过多次了）又一次出现了，但这次是从一个不同的透视角度。

在文学作品的具体化中，通常只有某些不定点由于填补了具体细节而被排除，或至少可以填补它们的细节的范围是有限的。每一个这样的完成都成为作品（首先在再现客体层次）积极确定性的一个证据①。这种增补在艺术上可能是无关宏旨的，就是说，它对于构成审美相关性质可能是没有意义的。那么它当然是无害的，然而从这个角度看也是不必要的。但是它也可能在艺术上是意义重大的，而且的确在两个方向上表现出这种意义：或者肯定地，有助于构成某些审美相关性质，它们积极地同其他这类性质和谐一致；或者否定地，妨碍构成这种性质或构成的性质同其他审美价值性质不协调。但是它还可以通过另外两种方式损害艺术作品的形式。或者它排除了的不定点本应在作品的具体化中保持为未填补的，或者尽管它没有直接影响审美价值性质的贮存，并且本身在价值上是中性的，但它同再现客体的其他确定性不协调，比如说，它不适合于被描绘世界的风格。

在这方面文学的艺术作品的分析研究面临的几个任务，就我所知，被迄今为止的文学研究彻底地忽略了，然而它们同文学的艺术作品的艺术功能密切联系着。特别是：

1. 首先，必须确定在作品中存在的不定点是什么。当然，

①一般说来这种证明都是含蓄的，即在两个语言层没有明显的增加或改变，尽管读者偶尔必然会意向所增加的因素

决不应该以为这个任务可以完全摆脱掉。但它几乎是不必要的，因为有许多不定点在艺术作品的结构中没有什么作用。对句子以及相互联系的句组意义的分析必须能够使我们发现，没有说出或被抑制的是什么，此外，它还要指出，哪些不定点对作品的结构是意义重大的，必须阐明它们的特定性质。判断哪些不定点具有这种意义当然不是容易的事情，要以充分理解在作品语言层次中实际明确陈述的东西为前提。于是没有说出的东西，读者单单根据作品本文尚不了解的东西，也就变得显而易见了。

2。第二步是要确定哪些不定点可以排除，相反，哪一些应当在作品中保持为不确定的。这可以通过我们关于在分析本文时，我们还缺少再现客体及其命运的某些情况，并且实际上并不是理解了每一个东西的意识来完成。作品本文也会给读者作出某些提示，所以他排除了许多不定点，然而却对其他不定点毫无提示，于是它们就在阅读中被忽略了。分析的研究就应当清楚地意识到这些被忽略的不定点。

3。必须确定不定点可能完成（这是确定它们的语境固定下来的）的可变性的范围。这种可变性的界限必须以两种方式来看：(a) 只确定相关不定点，不考虑更大范围的其他不定点以及 (b) 注意相关不定点完成的可变性界限，如何由于其他不定点的完成以及本文对连贯性的要求而缩小了①。这种缩小最初可以纯粹着眼于，避免文学的艺术作品审美价值中性的外观结构上的不连贯和矛盾。对构成审美价值质素的可能性的考

① 正是作品本文的结构设定了这种要求和界限。并非所有作品都必须是严格地连贯的，但是从文学角度看来，结构完美的作品，在其不连贯性中有着某种“逻辑”（连贯性）。

察，导致了必然进一步缩小个别不定点在艺术上可允许的完成的可变性界限。

有两种情况有助于考察个别不定点的完成的可变性界限。首先，不定点大部分是由某些一般名词或名称词组确定的。我们一旦考虑到语境，这些名称表达式的存在就确定了可能完成的可变性界限。这个界限V总是等于或大于2；因为如果V等于1，那它就不是不定点了，因为这样每一个东西（即使没有指出）都是明确确定的。但是在这个界限之内并非所有情况都是同一种类的。正如已经指出的，本文在一定程度上对读者暗示那些明显的不定点，它们在阅读中的现实化比较说来可能性更大一些（在不定点可能的完成的范围内）。在作品的分析研究中必须考虑这些情况，它们的现实化对于形成具体化的结果必须搞清楚。当然，我们决不能忘记读者在形成具体化方面所起的作用，或他的限定作用的影响，特别是当他采取审美态度时。由于读者及其状态是极其复杂的，这种影响也是很难判断的。但是我们也必须注意，读者在审美态度中选择具体化时，受到作品已读部分的影响，所以他已经在很大程度上使自己适应了作品的精神。

4. 当我们应该考虑在具体化中不定点的特定完成的结果，可以构成哪些审美价值性质时，文学的艺术作品的分析研究中最困难的任务才第一次出现。研究者可以预料到这里存在着各种可能性。这意味着他不得不构成各种尝试性的（他所研究的作品的）审美具体化，以检验在它们中出现的审美价值质素，同时还要确定，作品中存在的不定点的哪些完成，可能使这些审美价值质素达到现实化。换言之，他决不能以一种片面的方式阅读作品，并且偏爱他所现实化了的具体化。毫无疑问，这种

任务通常只能部分地完成，因为暗示着自己的不同具体化的数量是非常之大的。然而，即使仅仅部分地完成这个任务，对于文学的艺术作品的艺术性的认识也是极端重要的。在这方面，许多研究者对同一部艺术作品的共同努力当然是有很大价值的。

由于两个进一步的原因，对全部问题的综合体进行研究显得非常重要。它不仅对于理解一部个别的艺术作品的艺术结构是重要的，而且对于我们阐明一种特定的文学类型（例如小说，拧情诗，戏剧），或各种文学流派和风格（例如浪漫主义文学，实证自然主义，现代表现主义文学等）的作品的艺术有效性等一般性问题也是重要的。这就是说，问题来自不定点的数量，以及在一部文学作品中它们的种类的选择是否是特定文学类型或文学流派所特有的，来自对这个问题的研究和我们根据文学的艺术作品得到充分确定的部分所获得的知识，是否能够成为我们理解了这些类型或文学风格的本质的必要的证据。我们不可能预先说这种研究可能得到什么结果。但是在现代小说的领域中进行比较研究是有趣的，把一部左拉的小说同普鲁斯特的小说相比较，或者把乔伊斯的《尤力西斯》同高尔斯华绥的系列小说，或迈尔迪斯的作品相比较是很有趣的。如果我们就这个方面把托马斯·曼的作品和福克纳的作品相比较，情况会怎么样呢？如果我们成功地表明，在文学作品中处理不定点的特殊规律可以通过这些比较来发现，那么我们也有可能审视所选择文学类型或文学流派的作品可能的审美具体化的典型的多重性。

要求注意的第二个问题，同那些在个别的文学的艺术作品中不应当在审美具体化中排除掉的不定点相联系。在每一部文

学的艺术作品，尤其是在真正的反思抒情诗中都有许多点，在这些点上事物没有被说出，而是被抑制了，是不确定的，开放的，尽管这些点有显著的存在和同样显著的逃避注意的性质，仍然在艺术作品的艺术结构中发挥着本质的作用。对作品的分析研究必须使这些点脱离未被注意的状态，把它们从边缘域的黑暗中揭示出来，我们必须意识到，如果我们排除它们或以这样那样的方式填补它们，它们的艺术功能就会遭到破坏。如果我们用确定的细节来代替它们，那么，除了不必要的废话什么也得不到，此外，我们还会造成艺术作品中那些已知的、完全确定的、显而易见的要素的平衡的互解。具有充分的艺术修养的敏感的读者无声地走过这些不定点，正是这一点使他至少可以在某种接近的程度上，构成艺术家所意向的审美对象。修养较差的读者，莫里兹·盖格尔说他们是浅薄的艺术爱好者，他们感兴趣的只是作品人物的命运，没有注意到不能排除这些不定点，喋喋不休地夸大那些不应该夸大的东西，使形式完美的艺术作品变成关于某些人物的廉价的闲言碎语，它们不仅没有审美价值而且简直令人恼火。但是许多文学学者都属于此列，他们用赫尔德林或里尔克的一首敏感的和深刻的，同时又仅仅是暗示的抒情诗，或者用一个完全不同的例子，一首特拉克尔的诗作为他们抒情的——形而上学的论文，由于他们喋喋不休地谈论那只有作为一种期待，一种暗示或一种预感而且应当保持在这种状态才在艺术作品中是合理的东西，从而大大削弱了作品。所以，对文学的艺术作品进行分析研究的文学学者必须控制自己，不要过分注意作品中这些在具体化中应当保持原样的不定点的确定。

处理这整个系列的问题使研究者可以预见到，从特定作品

中可以产生出哪些具有审美价值的具体化（假定是一个接受的和在审美方面能动的读者），以及它们在什么程度上具有审美价值。但用不着确定可能的具体化的哪一种该是艺术作品的“正确的解释”，并且也用不着立即“评价”它（即确定它的价值），就可以做到这一点。但是只要我们洞察到一部特定的作品允许各种具有审美价值的具体化，并且对读者暗示其中某些，我们同文学作品的关系就达到产生评价问题的阶段。但是我们对此尚未作好充分准备，所以还不能开始解决它。目前唯一重要的事情，就是清楚地意识到这种评价可以沿着两条完全不同的途径进行：就文学的艺术作品本身而言，以及在审美态度中获得的它的各个具体化而言。同时还必须清楚地看到在两种情况中包含着不同种类的价值，在作品本身是艺术价值；在审美具体化则是审美价值。但是，由于作品本身作为骨骼包含在具体化的具体躯体之中，我们可以说，在具体化本身中骨骼的艺术价值以及具体化的整体的审美价值都可以揭示出来①。简单讲一讲这些价值的基本区别是有益处的。艺术价值属于艺术作品，它包含着一种同它有质的区别的价值，即审美价值现

① 必须承认具体化的艺术作品可能还包含着，或者更准确些说还会引起一些其他价值，例如伦理的和教育的价值，或社会的和一般文化的价值，从而它在人类及社会生活中还发挥着其他功能。但所有这些价值对艺术作品来说都是次要的，这里将不予考虑。但是读者以及批评家通常都把这些非艺术的和非审美的价值视为主要的价值，这倒是一个不寻常的事实。其原因是各种各样的，这里不能讨论。读者和批评家所受的教育，使他们不能正确地对待艺术和审美对象，这一事实所起的作用决不是最无关紧要的。他们在面对困难需要克服时，没有清楚认识到审美价值和艺术的特殊性质，除了从艺术领域逃到其他领域之外没有别的办法，在其他领域认识和承认价值显然就不那么困难了。但这只是貌似的解决。

实化必要的但非充足的条件。审美价值出现在艺术作品的具体化中。艺术价值是一种手段、一种工具的价值，如果条件许可的话，它有能力使审美价值呈现出来。审美价值现实化的这个补充条件——这种“有利”形势——是作品的观赏者，他懂得如何利用它的能力以便现实化一个相应的具体化，审美价值在具体化中达到现象的存在。这种现象的存在具有双重的基础：具有相应艺术价值的艺术作品和观赏者，借助于艺术作品尤其是它的艺术价值，使它在具体化中达到现象的自我呈现。艺术价值是一种明显的关系价值，它作为一种价值的实质在于，它是某种自在自为地具有价值的东西现实化的必要手段，因此，后者在这个意义上是绝对的，并且使任何作为它的条件的东西具有一种价值。这种绝对价值正是审美价值，它的材料（价值性质）本质上只是“供观照的”，所以穷尽在现象的自我呈现中。

在每一种艺术价值中我们都面临一种非常特别的情况：一方面似乎很明显，如果它属于文学的艺术作品，它就必须以后者的有效细节为基础，所以我们就不必探究进行评价的读者（特别是“批评家”）的作用了。另一方面，这种价值偶尔地也要以该作品可能的具体化的审美价值为条件。当然，这种可能性必然是由作品确定的，但却不完全是由它确定的。这些具体化的实现在很大程度上取决于读者，他一般并不是被迫构成作品的任何具体化的（例如他可以拒绝阅读它），在具体情况中，他也不是被迫利用那些可以使作品的艺术价值所暗示的审美价值呈现出来的确定性来构成具体化。所以，艺术价值是否实际属于作品，是以读者的行为为条件的。但是另一方面，读者也不能完全独立于艺术作品的确定性——我们很快就要论述

这一事实。这个事实增加了审美价值依赖艺术作品的程度。艺术价值在于下述事实，在艺术作品中贮存着许多性质，它们在艺术作品的一个特定的具体化中为构成审美价值质素（或形式因素）的骨骼提供了实体基础。这些性质本身构成审美价值（在其自身中质的确定的）的基础。为构成审美价值提供充足基础，进一步需要的因素必须由读者来提供。他有时候可以完全独立于艺术作品来提供这种因素，但也可以由于艺术作品某些性质的推动而提供它。所以，艺术作品的艺术价值存在于那些影响着审美观赏者的性质中，它们推动他在具体化中构成审美价值的实体基础仍然缺少的部分。如果艺术作品缺少性质的贮存（它可以使读者进行这种活动），那么在一个特定的具体化中构成审美价值（只要发生了一种具体化），就完全有待于读者的能力了，尽管构成审美价值必要的纯粹实体基础存在于艺术作品中。如果没有这个实体基础，然而又确实构成了审美价值，那么这就是观赏者的纯粹的创造，尽管它看起来好象是在审美对象之中。它决不是以艺术作品为基础的并且在这个意义上不是“客观的”①。

当然，可能有一些作品包含着构成审美价值必要的和充足的条件，因为艺术作品的特性以一种明确的方式，确定了构成审美对象的审美相关性质的全部贮存，并且也足以迫使读者在他与作品的联系中具体化并显现出由作品预先确定的审美价值。因此，这种价值是以艺术作品为基础，并且在这个意义上是“客观的”，尽管它的现实化要依赖于观赏者的活动。

现在，评价艺术作品的艺术价值的第一步，就在于寻找能

① 参见《经验，艺术作品与价值》

够包含着一种可能的审美价值基础的性质贮存。这是对作品的研究考察的一部分，并且要考察它的一系列的具体化。如果我们已经找到这个性质的贮存，我们还必须探究它作为价值的基础具有什么特征，即具有刚才区别出来的哪一种可能性。当然，研究者会面临很多种情况，这些情况是很难处理的，特别是因为许多情况是要同价值基础的性质联系起来判断的。如果要避免仓促的决定的话，极大的谨慎和耐心是明智的。因为当我们提出价值及其基础的问题时，人们通常就会大声疾呼所谓价值标准的问题。它要求我们提出价值“客观性”的完全普遍的“标准”。同时，它从一开始就坚持没有这种万无一失的标准，它们在各个时代，各个文化圈，各个人都是变化的，所以，没有有效的标准，也没有“客观的”价值，等等。我宁愿不浪费时间同这些广泛流行的意见争论。我相信，我们在各种艺术类型以及关于具体作品及其价值等等材料方面还没有充分的准备，甚至还不能提出材料“标准”的问题。我相信我们必须不断深入而精确地分析认识艺术作品，尤其是文学的艺术作品，以便能够在回答这个困难的问题时有所前进。

我想在这里提出的另一个问题是，确定一部文学的艺术作品的艺术价值所达到的程度的基础。它依赖于什么呢？这当然不是一个我们应该或必须认为哪种价值较高或较低的任意决定的问题。问题在于作品本身或由它确定的可能的具体化中哪些客观事态决定着艺术价值的程度。许多可能的答案在暗示自己。我们不可以认为一部特定的文学的艺术作品的艺术价值，随着它可能“正确的”具体化的数量和价值而增加吗？于是作品在胚胎的形式中包含了大量高级审美价值，预先确定所有这些价值的能力和使它们达到现象的现实化的能力，似乎是和它们

的数量一起增长的。这种能力正是艺术价值本身。我们通常也说，真正“伟大的”文学作品正是那些世代流传并且在不同的文化时代都经历了新的成功的作品。伟大的希腊悲剧、《伊利亚特》，莎士比亚的著作、歌德的抒情诗——这些作品不断地经历不同的具体化，在这些具体化中出现了新的审美价值，但这个新因素又没有威胁作品的同一性。然而，对这个艺术价值概念的某种保留正是由于下述情况，一部艺术作品这种可能的具体化和各个种类的数量变得越多，作品本身明确的确定性似乎就越少，它包含的不定点和潜在要素似乎就越多。它对于构成具体化以及由具体化构成的审美价值的作用就变得无关紧要了，现实化这些作品的责任，在很大程度上落在作品的读者或欣赏者的身上①。所以，在这样的作品中出现的审美价值的重要性似乎不是特别大。但是，我们在这里必须考虑艺术价值的双重作用，一方面是审美价值质素和建立在它们之上的审美价值的实体基础，另一方面通过对读者暗示一种具体化的方式来影响他。所以，既然可以承认“伟大的”艺术作品在构成审美价值（出现在它们多种多样的具体化中）方面所起的作用相对说来比较小，那么也必须承认，它们具有巨大的艺术意义，可以唤起读者不断构成新的具体化的兴趣和活动。

许多文学的艺术作品之所以伟大，可能也在于它们只允许

①在阅读现代抒情诗时我们得到的印象是，诗人认为他们应该尽可能使作品不确定，以便读者拥有可允许的具体化的最广泛的范围，他可以凭其所好以这种或那种方式构成具体化。在德国这种情况早在斯蒂芬·乔治时侯就开始了，他在诗中省略了所有的标点符号，以使读者在解释诗歌时享有最充分的自由。当代抒情诗在这方面又有了空前的发展，它们经常省略掉正确的、完整的句子，以便读者可以随其所好地补充诗歌。从而，文学作品的图式化特征有时候近于荒诞了。

极少数具有高度审美价值的具体化。艺术作品的内在结构如此严密，以致于它只有相对说来很少的不定点和潜在因素可供补充和现实化。它的构造非常严密，各个不定点的完成的可变性的界限是互为条件、互相界定的，所以，可允许的有价值的具体化的数量就大大减少了。在具体化中只能进行极少的变化，如果不想因此而损害整体高度的审美价值的话。艺术作品高度的艺术价值和它所允许的少数具体化的审美价值存在于结构的这种内在封闭性的特性之中。这种价值决不低于那些允许有许多不同的有价值的具体化的作品的价值。

同我们以上所说的相联系，出现了艺术价值程度的不同概念的可能性。不把它同以作品为条件的审美价值相联系，我们应该探讨作品的艺术性和它所表现出来的艺术技巧的完美，为审美价值性质提供基础的能力，以及它可能具有的任何影响读者的能力，就是从这里产生的。这种艺术性应当被赞美为艺术作品结构的一种特殊特征。

这样，我们看到一部文学的艺术作品的艺术价值可以以各种方式来理解，并且在不同作品中是以不同方式确定的。这只是一个清楚地了解我们在某个作品中处理的是哪种价值，以及它以什么为基础的问题。这种情况也应当阻止我们预先确立一般“标准”，而是应当引导我们不带偏见地观察各个艺术作品并且了解我们可以从中得到的东西。这样艺术价值和它们的实体基础（这在不同的作品中是不同的）之间的联系也会逐渐清楚了。

这就是对文学的艺术作品进行分析考察的研究者必须认真对付的情况。一方面，他必须在所研究的作品中，寻找那些意向性地确定具有审美价值的“正确的”具体化的要素和因素，另一方

面，发现作品的那些特性，作品以这些特性为基础，对读者现实化一种特定的具体化发挥着影响，这些特性还决定着这种影响的类型和力量。正是由于注意到可能的具体化，使得研究者超出了文学的艺术作品本身而探究这些具体化，所以另一方面，注意艺术作品的有效能力使他可以指导文学的艺术作品可能的读者以及他的各种行为方式，不管研究者在两种情况中是多么专注于艺术作品本身的特殊方面和构成。当我们要揭示艺术作品的“拥有艺术价值”的特征，并且理解它的特殊性质的时候，这种专注达到了最大限度。一旦我们企图发现艺术作品的艺术价值，对文学的艺术作品的分析的前审美的考察就面临着这种复杂的形势。在我看来，近年来出现的关于所谓文学评价的大量研究，没有一个清楚地看到这种形势。在我们对一部现实的作品进行“文学评价”之前，必须分析一般的和个别的情况。我们以上的反思清楚地表明，我们还没有充分准备好研究对文学的艺术作品的“文学的”或“审美的”评价的问题。目前，我们甚至不能确定，这种“文学的评价”是一种特殊的认识活动，还是一种超出认识领域并且进入一种特殊情感领域的行为方式。这里似乎可能存在着另一种情况。可能有不同的“评价”类型和方式，有一些属于一种特殊的认识的领域，而另一些则是审美主体完全不同的行为方式。但是，我们一旦接触到评价或理解文学的艺术作品的价值问题，我们就再也不能满足于仅仅对作品作前审美的分析（也许还是综合的）考察，而必须解决理解文学的艺术作品的审美具体化的方式问题。

第二十八节　对文学的艺术作品的审美具体化的反思认识

在这部分，我们要论述对于文学的艺术作品的科学认识的可能性最重要的问题之一：它是否以及如何是可能的而又没有损害具有审美价值的艺术作品的特征。

初看起来，这里似乎原则上没有提出什么新问题，在前一部分已经论述过的同样的反思认识方式在这里也是适用的，只有一个区别，即它们运用于不同的对象：不再是作为图式化结构的文学的艺术作品，而是在审美态度中构成的具体化的一种。当然，一部文学的艺术作品的每一种具体化在一定程度上都是图式化的，即使相应艺术作品的某些不定点已经排除掉，但仍然有相当数量的不定点保持为未完成的，所以我们有理由认为，具体化并不是一个在所有方面都充分确定的结构。事实上，在个别的具体化中，并非所有潜在要素都现实化了。所以，许多文学学者认为，在他们的程序方式上不需要有任何变化①，如果他们遇到困难，原先的企图落空了，他们就把它归之于所谓艺术作品的非理性，据说理性认识是无法接近它的，并且断言，文学的艺术作品在其审美具体化中是根本不可知的。据说人们只能审美地体验一种具体化，只有在审美经验中伴随着某些认识因素（只要这些认知因素交织在这种经验的结构中）它才是可知的。在这方面，有些学者干脆准备强调这种

①当然，他们从未意识到文学的艺术作品与其审美具体化的区别。

经验以及同它交织在一起的认知因素所能产生“主观的”效果，他们用这个词的意思是，它们没有也不可能有任何普遍的有效性，并且实际上除了是研究者的一种幻觉之外就什么也不是了。

这个概念是完全正确的吗？我们确实必须放弃对文学审美对象的理解的科学性质的任何要求吗①？

对文学审美对象的审美一反思认识，为我提出了较之对绘画审美对象的类似的认识更大的困难，这种审美对象是在与一幅画（它不是对某种艺术之外的现实的机械描绘而是一幅艺术作品）进行审美交流的过程中构成的。起初沉浸在任何种类的审美经验中，不管是什么构成它的起点对象，似乎使获得一种反思的认识态度更加困难了。我们似乎只有在两种情况下才能自由地对一个审美对象进行反思认识：或者在审美经验完成之后，或者在某些阶段上中断这个经验的过程，并返回到反思态度②。但是，我们同一幅画还是同一部文学的艺术作品建立审美联系，这里存在着一些区别，这在审美经验中是无所谓的。当我们处理一幅画时，我们在大多数情况下（即当画不是太大并且有良好的光线）处理的是它的物理实体基础，即一幅在观赏过程中不会发生明显变化的画。因此，我们一般可以在一瞥之下把它看作一个整体，并且在知觉过程中，把画本身在一个比较短的时间里构成一个整体。如果我们在开始观察之后很快就进入审美态度，我们也可以相当快地构成相应的审美对象。同了解文学的或音乐的艺术作品的过程相对照，它一般不

①我将用“文学审美对象”来代替“文学的艺术作品的审美具体化”。

② 然而还有第三种可能，我以后将会论述。但是在这种情况下，在认识活动过程中没有上述两种可能性的这种自由。

需要首先在通常花费相当长时间的阅读或倾听的过程中了解作品相继的各部分，所以，人们也不必只有在以后或甚至中断审美经验过程才能理解它。即使读一首比较短的诗我们也是相继获得新材料（诗的各部分），它们是构成文学的审美对象的基础。在绘画中，在相对说来比较快的观看过程①，以及在最后构成“绘画的”审美对象之后过渡到反思态度并认识这个对象，相对说来要容易一些。在审美经验过去之后，以一幅画为基础的审美对象，可以相对不变地在积极记忆中保持一定时间也是有着本质的重要性的。这样它立即就可以理解为一个整体。从我们已经完成的研究中可以明显看出，对于文学的（或音乐的）艺术作品来说情况就根本不同了。因为不仅已经读过的各部分不再是现实的，而且时间透视现象进入并改变了各部分的形式以及它们的排列次序。在阅读结束之后，所读的作品就完全不是现实的了，不论它是以普通态度还是审美态度阅读的。它只能在积极记忆或记忆行为中回想起来，但是，即使在记忆中也只出现在压缩的形式中，或在记忆中浏览它的相继各部分。要不然它只能在一个单一的时间透视，即我们在作品结尾时具有的时间透视中被理解；这对于作品的认识可能是一个非常重要，甚至最重要的时间透视，但它只是在大大缩短的形式中为我们提供作品的。在这个时候，为了完成对文学的审美

① 当然，在许多情况下我们也长时间地观看一幅画，甚至在长时间的知觉过程中研究画。例如，当我们怀疑面前的画究竟是籍里柯的原作还是一幅出色的样品时，情况就是这样。正确理解绘画也会带来特殊的困难，我们也许甚至在审美经验的过程中返回到普通知觉，并且从各种角度观察它。但是在前一种情况下，我们所做的根本就不是对绘画的审美理解；在后一种情况下，我们之所以这样做是为了加深对审美对象的审美理解，并形成一种对艺术作品的正确解释。在任何情况下都是有例外的。在绘画中构成审美对象的过程，通常要比所谓的时间艺术快得多。

对象的认识，认识主体就必须能够在相当长的时间里保持它的充分的生活性和新鲜性，尽管这时他已经根本改变了态度（这就是说，他已经从审美态度回到反思态度）。他将必须求助于生动的和最准确的记忆的结果，这种记忆将为他提供业已构成的完整的文学审美对象。文学学者在其科学实践中也大量利用记忆。但是，这样做又受到记忆中的欺骗和错误等新危险的威胁，另外，当认识主体远离审美经验阶段时，新的第二性的时间透视开始掺杂进来。

为了避免这种情况，我们可以采取不同的办法，特别是以两种不同的方式：或者我们可以打断作品（在阅读了它的一个部分之后），并暂时采取反思态度以便认识作品已经读过并审美地构成的部分，然后再重新回到审美态度；或者，我们可以在对作品的审美体验过程中，试图在新的也可以说负担过重的认识行为中，对作品的各个阶段进行审美—反思认识。然而，两种认识方式都有其缺陷，并且会带来显著的困难，前者因为它必然打断审美经验的正常进程，后者因为它使得审美经验难以甚至无法构成审美对象。另外，在前一种情况中，具体化的作品各部分借以显现的时间透视现象，还有来自这些现象的审美价值质素都受到根本的影响和改变。在科学实践中，这两种程序的运用都有或大或小程度的成功与失败①。如果我们弄清楚对文学审美对象的审美—反思认识②的几个特征，我们就会更

①对于篇幅短的作品例如抒情短诗来说，所有这些困难在一定程度失去其有害的意义。

②“审美—反思”认识，这个术语的意思是，这种认识同一个审美对象相联系，因为它探讨审美认识的结果，但同时又超出审美经验而是反思的，即旨在把握审美对象的某些特征。我们的问题是，这种认识如何可能以及它是如何发生的。

确切地了解这些认识方式的结果。

尽管我们可以不动感情地对文学的艺术作品进行前审美反思认识（除了前面已经讨论过的情况例外），但对文学审美对象的反思认识情形就不同了。我们还记得，产生审美情感对于构成审美对象是必需的。原始审美情感以及从审美经验中发展出来的东西构成认识审美对象的特殊方式；我们也可以说它导致了同具有审美价值的东西或审美价值的直接联系。这种情感必须构成对文学的审美对象进行审美—反思认识的基础，如果它不想丧失这种联系的话。在这种情况中它没有构成干扰或曲解因素，唯一的问题是它如何与反思理解的特征相一致。这个对象一旦构成它的价值，就会发生对审美价值的反应行为，它们产生于对这种价值的体验，并且是对这种价值的直接承认。和价值反应密切统一，必然要进行新的认识行为，并且必须以这样的方式进行，以免损害或改变对价值的构成和理解的结果。因为，只有现在在审美经验和价值反应过程中构成的东西才是完成的审美对象，就好象它是摆在我们面前的。我们的反思认识必须指向这个对象。这在一定程度上为下述事实所促进，在审美经验的最后阶段，我们的注意指向审美对象及其诸性质的审美价值的和谐；所以我们不必首先把注意指向只是处于我们意识的边缘域中的某种东西。在我们沉浸于对这个对象的观照并欣赏诸价值性质丰富的质的和谐时，出现在每一直接经验中的某种东西发生了：我们所欣赏的东西成为自身直观地呈现给我们的东西。它保持着自我呈现东西（所以它不会立即消失），并且在其质的结构中想象它。不管最终产生了多么统一的和谐的形式，仅仅理解它的特殊性质是不够的（这当然是价值反应尤其是价值欣赏的条件），还必须识破它所赖以建立的质的基

础并理解它的质的异质性①。这必须伴随着对这全部知识的概念化以获得对整体的真正的反思认识。此外，应当可能在明确确定的和别人可理解的判断中提出这个概念化的结果。这里所产生的困难和疑问是，全部认识过程是否可以用和文学的艺术作品的分析的前审美认识同样的方式进行。我们必须诘问，对文学的艺术作品的审美具体化的认识，是否在许多细节上不同于对作为图式化构成的文学的艺术作品的分析的反思认识，我们可以怀疑这些细节的客观性以及主体间际的可理解性。

对于在审美经验中最终构成的文学的艺术作品的审美具体化，在价值上确定了的形式的审美观照本身，毫无疑问是一种在情感上有所强调的观赏，它往往使我们进入各种可能的情感。这些情感（它们可以远远超出价值反应所包含的东西）本身并不是属于审美理解的情感，后者是审美价值的关键。相反，它们只是我们所进入的各种（可能的）情感并且只是审美经验的回声。作为情感，它们（至少在许多情况中）具有现象的生成性，就是说能够在给予的（遇到的）材料上加上它们自己的现象特征，并且在这个范围内，它们能够改变尤其是歪曲它的质的形式。作为观照审美对象的结果，我们所进入的情感状态可以把一些新的现象因素加在审美对象（特别是文学的艺

① 对于文学的（或音乐的）审美对象来说，如何可能以及是否可能甚至是有疑问的，因为相应审美对象以前的各阶段过去，并且避开观赏者，尽管这些阶段也曾服务于这种价值的构成。在这种情况下，不存在持久的绘画，而只有不断更新和消逝的阶段，即文学的艺术作品本身。但我们在理解文学的审美对象时，不能忽略审美价值所赖以建立的基础，因为这样，我们从整个审美对象所得到的就是它最终的价值形式，但是只要关心的是审美对象的认识（尤其是在科学的研究中），我们宁肯说审美价值所赖以建立的质的基础和这种价值本身是同样重要的。所以我们才这样要求。

术作品的审美具体化）在价值上正当确定的形式之上，这些因素同它是基本相异的并且可能歪曲它，尤其是它的审美价值。所以我们首先必须要么排除这些随之而来的情感，要么在审美对象中区分出第二性的情感现象（产生于它们，产生于对象的真正质的价值形式），以便在其纯粹性中理解这种形式。当然，阻抑或完全排除作为一种反应而产生的情感要容易得多，因为在审美对象中产生的现象特征又从审美对象中消失了，至少是可以消失的。这似乎也是一种自然的办法，因为认识主体的反思态度至少在原则上可以自动地熄灭支配着主体的情感。的确，反思态度就是以没有情感为特点的。但是，如果我们实际上成功地消除了作为审美经验的结果而产生的情感，那么反思认识就会过分缺乏情感，因为我们同时也排除了特殊的审美情感，后者有助于使我们观照审美对象的价值确定性并给它的情感的强调。因此，接近直观地呈现的价值性质和它们的审美价值质的基础就受到阻碍了，我们就会同审美对象最终的价值构成丧失直接联系，所以，没有更多的东西保留下来供审美对象的反思认识来理解，将要失去的正是构成它的本质核心与实质的东西。于是，审美对象这个具有价值的外观，只有在对于审美经验最后阶段中现象地自我呈现的东西（它现在已经过去了）的生动记忆的基础上才能进行反思认识，由此我们记忆方面欺骗和错误的所有危险又会重新出现。补救它的主要办法是通过把审美对象质的，具有价值的内容保留在积极记忆中，并且把认识的反思意向指向它，或者在已构成的审美对象的现象自我呈现消失以后，试图以审美方式重新体验艺术作品，重新构成审美相关性质，以使我们可以再次反思认识这个对象具有价值的内容。我们经常多次感知绘画和音乐作品以及文学的艺

术作品（我们多次看、听、读它们）；然而不管有多大的危险，我们肯定可以以一种审美方式多次体验同一个艺术作品，从而构成同一审美对象。这样，我们就比以往更精确、更鲜明地理解了作品（我们在它的审美具体化中重新理解它），所以在审美对象具有价值的内容新的具体化的基础上，我们可以提高、深化并检验对这个内容的认识结果——我们在前一个具体化中获得的。说我们不能以真正的兴趣，一种新的审美经验（它导致同一审美对象）来多次阅读同一部文学的艺术作品，这只是一种偏见。事实上我们经常这样做（也许在音乐中比在文学中发生得更多），既作为普通消费者，又作为文学学者。从这样一种程序中经常会产生审美理解的深化，以及对作品及其审美具体化更正确的理解。正如我们听音乐作品的各种演奏，关于文学的艺术作品我们也可以得出如下结论，我们所面临的不仅是作为图式化构成的同一艺术作品，而且是同一个文学的审美对象。这个对象的同一性是保持不变的，尽管通过各种理解产生了各种各样的区别（我们以后将讨论这一点），尽管不可否认它有时出于特殊原因而分裂了。所以我们仍然可以说，我们所读的当然是同一部文学的艺术作品；但是我们在这个过程中得到了一个完全不同的审美对象①。我们之所以成功地保持住这种同一性，不仅因为艺术作品的中性基础而且因为在多次阅读中具体化的审美对象具有价值的内容。这使得我们有可能对这种内容完成一种有根据的反思认识，或至少它帮助我们完成这种认识并保证和检验它的结果。

①我在《文学的艺术作品》以及《艺术本体论·音乐作品》这篇论文中专门研究了这种同一性的基础及其界限的问题。也许在这些书中我过分地强调了各个具体化，尤其是审美具体化之间的区别。

当然，我不会忘记我在本书以及我的论述文学的艺术作品的书中，曾经说过同一部文学的艺术作品的各个具体化中存在着大量的和变化的区别。这些区别包含在文学消费者的正常阅读中，不同的读者或同一读者在时间间隔较长的各次阅读中，可以特别鲜明地感觉到这种区别。当阅读没有完全专心于精确理解句子意义，没有充分积极地客观化再现客体，各图式化外观的具体化中没有显著的生动性的时候——即阅读付诸于偶然机缘时，这种区别就增长了。然而，阅读中所有这些缺陷都决不是必然的，而是可以避免的，如果阅读的目的是为了获得尽可能精确和恰当的作品的重构。对作品的解释越规则，越准确，读者越是专心地不仅考虑各个句子而且也考虑它们之间的联系，遵从本文的提示，积极地在意向中投射同意义相一致的描绘世界，同时在诗歌语言的影响下具体化各图式化外观，并且依据作品的精神排除那些恰好应当排除的不定点，作品的审美具体化就越有可能进入艺术作品所允许的具体化的范围，所以同一部文学的艺术作品的诸审美具体化将互相接近。在埃米尔·斯泰格尔的著作影响下，现在谈论“艺术的阐释”是很常见的。但是我们首先应当谈论的是阅读文学的艺术作品的艺术，我们用这个词并不必然指天才——天赋——这是无法习得的，而是一种“艺术”，就象一种出色的技艺，它既可以学习又可以实践。正是由于不止一次地阅读同一部文学的艺术作品，同时对两个语言层次进行分析的考察，推测句子和相互联系的句子系列的意义，并排除掉本文最初可能产生的不可理解性，我们对所读作品的理解就不断提高，从而更正确地重构作品，并达到更精确的适合于作品的审美具体文。另外，当然，对于习得的阅读艺术，还必须满足各种主观条件，它们超出了

这种“艺术”的范围，属于读者才能的领域，在这方面，它们不再是能够习得的。这些主观条件包括阅读和作品审美具体化得以发生的有利环境。这些条件不必对于所有读者和所有阅读都在同样的程度上满足。所以，即使是正确地阅读并且以可能最适当的方式审美地具体化作品，同一部作品的各种具体化中仍然存在着显著的差别，无论进行阅读的是一个并且是同一个读者还是不同的读者。然而，我们不能认为，这些区别总是并且必然是一些根本的深刻的区别，从而所得到的文学审美对象互相之间不是或者必然不是同一的。所以它们也不是必然构成根本不同的审美价值。但是只要它们确实构成了不同的审美价值，重新阅读同一部艺术作品就无助于我们对它的审美价值的反思认识。为了这个目的而重新阅读的企图是没有什么意义的。但是我们不能从一开始就假定，没有考虑实际经验，这种不利的限定性情况必然发生，从而在原则上放弃任何学习正确阅读并追求可能最恰当的具体化的希望。但是我们经常这样做，“作为一个原则的事情”，通过从一开始就断言所谓审美价值的主观性和相对性。我们也从一开始就排除了审美价值性质，和以它们为基础的具有质的确定性的价值在作品的不变特征中有其存在和确定的基础，作品特征本身在审美上是中性的，正如价值理论的主观主义者和相对主义者所假定的，这些价值和性质只是在读者的审美经验中，在他的“趣味”中才能够并且确实具有它们的源泉和主观确认。另外，它假定不同读者的“趣味”存在着不可排除的区别。当然，按照这种说法，各个文学的审美对象就其价值而言是根本不同的，并且根据读者的心情而发生着根本的变化。我们不是“两次进入同一条河”，我们不能实现同一作品两个同一的或类似的审美具体化

—— 主观论者这样说。当然，如果这是正确的，它往往不会服务于重读同一部作品以便再次和同样的审美价值发生联系这样一个目的了。

所有这些原则都没有验证就制订出来，一旦我们不带偏见地分析阅读过程，并且一旦我们询问在正确的阅读中我们实际是怎样了解一部特定的作品的，我们就会抛弃这些原则。这样我们就看出，我们可以大大限制阅读中情绪变化的影响和理智力量变化的影响；另一方面，我们可以看到，我们学习阅读特定作品的企图决不是毫无结果的。通过反复阅读，我们开始更好地理解作品，尽管我们必须力图使作品的审美具体化在尽可能有利的条件下发生。在实践中，我们几乎总是在做这件事。我们为阅读作准备，我们力图排除一切干扰影响，等等。但重要的是，作品的审美具体化不能“从外部”来维持（例如通过考虑有关其他作品的知识，或有关作品写作的历史环境），象文学学者常做的那样，而是“从内部”，通过专注于作品本身并把具体化放在作品细节的基础上。于是那些主要对作品起因问题感兴趣的文学学者提出的指责，就成为不可理解的了。当然，可能有一些文学作品甚至艺术作品，如果我们对它们的理解仅限于作品本身的细节，那么它们就是不可理解的。这些作品或是写得很坏，或是运用不可理解性作为产生某些审美效果的一种特殊艺术技巧。但是在任何一种情况中，它们必须首先在其不理解性中被理解；如果它们在审美态度中具体化了，结果将产生同它们的本质相符合的具体化。正因为这样，这些具体化的价值得到正确的构成和理解，不管它是肯定的还是否定的。如果这种价值结果是否定的或虚弱的，也应该这样来认识它。只有这时才能试图用外部知识来补充这样一部作品的内

容，并且看它是否因此变得更好理解，并在审美具体化中得到一种不同的、或高或低的审美价值。我们还必须清楚地意识到，什么东西被引进作品内容，或者其内容中有什么东西被这个程序修正了，所以我们可以严格确定它的价值所赖以构成的基础。但先验地认为所有作品，甚至那些具有最高文学价值的作品，都只能凭借外部知识才可以理解，这是不正确的。事实上，它们经常起到掩盖甚至歪曲作品的作用。通过这种知识，我们还把许多同作品完全不相干的东西带入作品中，它们对作品的审美价值性质，及其特有的审美价值做出错误的解释。这就是说，它们恰好转变了作品中个性化的东西。每一部真正的和伟大的艺术作品都是一个特殊种类的个性化的东西，每一种东西都必须在其个性化的适当性质中，在其具有审美价值的内容中构成，在完成其构成之后，才能认识它的真正审美价值。当然也有大量文学的艺术作品不具有这种独特的个性，没有超出陈词滥调的水平。这类作品的“平庸”或“缺乏个性”，也会在它们的具体化中鲜明地表现出来。只有在以后并且在它们的审美具体化的基础上，才有可能比较一部这种陈腐的作品和其他作品，以便了解它模仿的是哪些作品，或把哪些作品作为它的原型，等等。这样的比较是必须做的。但是这些都是次要的问题，必须以上述作品在其全部“平庸”中的具体化为前提。

对于在审美经验中构成的，在价值反应中确认的艺术作品的审美价值的反思认识，基本上和我们通常所说的对艺术作品的“评价”或“估价”是一回事，或者它至少构成通常所谓的“价值判断”或对于价值的判断的理论基础。广泛流行的占优势的意见认为，为了作出这样的评价，我们必须为这种评价找

到所谓的标准，这些标准提供价值的一般原则（在一个特定的价值范畴中），并且必须运用于特殊情况，以便确定在那个特殊情况中由标准所提供的条件是否得到满足。

这些作为一般原则的“标准”，对于要评价的艺术作品构成某种外在的东西，而不是一个从该艺术作品本质中产生的因素，它明确规定艺术作品如果要拥有一种特定价值就必须满足哪些条件。这些标准的种类和起源是很不相同的。经常提出的见解是，它们产生于某些社会的或技术的事态（例如政治倾向，占主导地位的经济状况等等），产生于一定时期流行的艺术概念，它们完全是强加于艺术作品之上的。这样它们也完全独立于艺术作品的实际内容，以及在作品的基础上构成的审美对象，并用一种奇怪的观点来解释作品。最后，这些标准的（如历史所表明的）变化是很大的，根据作品的一般外在形势而变化，所以在不同的时间，不同的评价标准适用于同一部作品，并且允许它（或相应的审美对象）具有完全不同的价值。于是可以说，价值，尤其是审美价值同标准以及产生所运用的标准的形势是“相关的”。在具体化文学的艺术作品的评价中运用标准是非常时髦的，因为它使以这种方式进行评价的人，从他的责任中摆脱了对艺术作品（审美对象）进行勤奋的认识的必要性。要作出一个评价判断，只要在该艺术作品中找到在标准中指出的“特征”就行了，据说价值就是取决于它们的。对该艺术作品却仍然可能一无所知。另外，我们在实践中很快就毫不费力地发现了相关的“特征”；没有必要对作品进行进一步的精确分析了，也不必再冒同成功地完成审美经验相联系的危险了。这个问题的解决相对说来是容易的，并且人们相信会得到一个明确的结果。如果这个结果没有得到普遍承认，人们永远

可以宣称曾运用过的其他标准，这在这种情境中当然是允许的。对流行的标准的要求基本上是对艺术的逃避，它们是为那些盲于艺术作品和审美价值的人所预定的。当出于这样或那样的原因而必要时，他们甚至可能使艺术作品从属于一个评价，因此在社会中获得成功，在那里没有标准他们就不得不保持沉默。

马克斯·舍勒已经反对过在确定价值和某些对象的价值性时运用“标准”。它们不能代替对价值的真正直观的体验。它们的运用，不仅导致了关于价值的怀疑主义的相对论，而且剥夺了我们生活中同价值（不管它具有伦理的或审美的还是其他性质）直接联系，并观赏它们时的所有幸福的时光。仅仅知道某些客体在这样或那样的意义上具有一种特定的价值，在运用标准最好的情况下给我们提供的知识也不能代替对价值的直接理解，它使我们进入深深的感情。我们的生活在这个过程中变得空虚而又贫乏。另一方面，这些客体作为艺术作品的目的也不能实现；它们丧失了其在人类生活中的本质作用，于是本身似乎完全没有价值。所以，评价艺术作品和以它们为基础的审美对象时，运用标准是省事的和不费力的，但它同一切艺术的真正本质相矛盾。

所以，威胁着对文学的艺术作品的审美具体化的认识的可能性的危险，似乎是可以克服的，如果我们主要关心认识一个个别的审美具体化具有审美价值的内容，或至少一个在若干个别具体化基础上构成的，并且在一定程度上由该艺术作品规定其类型的审美具体化。但是，仍然有几种危险威胁着这种认识的“客观性”，我们必须加以考虑。

首先必须强调，对于文学的艺术作品的审美具体化的认识

不可能是分析的，另一方面也不能限于对具体化的审美价值最终形成的形式完全综合的理解。它不可能并且决不是分析的，这就是说，它一方面决不能各别地区分和强调终极价值的审美价值基础的个别和依存性因素，另一方面是，具体化具有审美价值内容的审美中性基础的个别要素和因素，把所有这些要素和因素同以它们为基础的价值性质分离开来。因为，这就等于分裂了审美具体化的艺术作品的统一外观，会破坏文学审美对象的内在统一性，它本身是其审美价值的形式因素，并且可以使最终导致的格式塔价值性质显现出来。对文学审美对象的反思认识，必须理解它终极的价值，并且使它的特殊性质清晰地自我呈现出来；所以它必须保持并正确对待这个对象及其价值的整体性特征。然而，另一方面，仅仅把最终形成的价值的价值性质同整体划分开，忽略所有其他作为这种价值基础的东西，仿佛它不是存在于审美对象的完整内容中，这也不是这种认识的本质功能的一部分。所以，这种认识所要完成的，不仅仅是在其质的确定性中理解最终形成的价值。产生这种价值的全部基础也必须考虑并搞清楚，所以文学审美对象的整体不仅在审美经验中存在，而且实际上被清楚地认识了。若不进入分析的程序，这怎么可能完成呢？我相信这里存在着最大的困难，既属于对审美对象的认识的具体完成，又属于这种认识实际上是否可能的理论证明。这就是柏格森的直觉主义以及克罗齐把它们在美学中运用失败的地方，因为他不知道怎样克服这个困难。但它是可以克服的吗？因为这里对审美对象的认识所提出的要求似乎同它的本质是相矛盾的。如果它不能克服，那么文学研究就只剩下的科学的方式处理文学作品的可能性，但是被迫抛弃了其中每一种“艺术”的东西。

首先，我们既不应当夸大审美对象的绝对统一性也不应当夸大对它们的认识的基本统一性，或者更确切些说叫做简洁性。当然，任何出现在审美价值性质中的格式塔都是一个不可分割的整体。它的特殊性质也在于同作为其基础的一系列因素相比较，它作为一种性质引进了一种全新的东西。我们所必须理解的正是这个新的因素。但是格式塔在审美对象的整体中的出现，甚至它在前景中的显现都不意味着整个背景消失了；背景仍然是可见的并且通过格式塔性质放光彩。所以我曾经把一种格式塔和它所由产生的基础之间的关系，称为一个“和谐的统一体”。所以我们无需为了理解它而进行特殊的分析，既包括格式塔本身，也包括在以审美态度进行的普通阅读中它的呈现方式。我们只须对格式塔及其质的基础（它们包含各种互相结合的性质）的主题理解保持足够的敏感就行了。为了给这种敏感性创造有利条件，我们可以通过一种先验的分析认识，力图理解包含在这个基础中的性质，之后，再回到审美态度中，并且在与其基础的和谐统一性中把格式塔理解为一个整体。因此，理解行为当然不是纯粹单纯的，但它仍然构成一个独立的整体，通过它我们可以理解结合的但仍然不是绝对单纯的审美对象的整体。附带说一句，就其具有价值的要素而言，并非所有的审美对象都是以一种内在的基本统一性为特点的。当然，在审美对象中可能存在若干价值性质，它们互相结合成一个和谐的整体，或仅仅构成一个派生的价值统一 体。在所有情况中，审美对象有价值要素的贮存的内在结构是极其紧密的。在这里对整体的理解就要求它（尽管旨在整体）对紧密结合的各种性质保持敏感；然而，这样一种理解完全在可能性的领域中。但是，另外，也有某些审美对象的内在结构决不是如此紧

密的，而是呈现出一种自由的也许是复合的结构。这样对审美对象的反思认识也自由得多，并且不必完全专注于一种基本是指向整体的理解。在若干同时出现的性质和格式塔性质之间的联系中，可能有各种程度的相对自由。对这种联系的认识也是对审美对象的反思认识的任务的一部分，并且描述这个对象的形式。这种形式的特点也可以是对象的一个有价值的因素，并有助于构成其终极价值。作为审美对象结构中可能的变种的限定性情况，我们一方面有那种结构的统一性作为基本紧密的例子，另一方面也有许多不同的例子，在这些例子中，审美对象开始在一定程度上分解，并且受到下述事实的威胁，其中没有构成统一的肯定的审美价值。与此相对照，有时候会出现否定价值的形式因素，它可以使观赏者对这样一个对象的整体作出否定的价值反应。

当然，如我们已经指出的，在涉及到文学对象时，要比象绘画的情况还要复杂，对于它的价值特殊贮存的认识所引起的困难要大得多。只有在比较短的作品中，例如在短小的抒情诗中，才有可能立即把审美经验中构成的审美对象作为一个整体，并且是一个包含了全诗的整体来认识。在较长的作品中，例如长篇小说或戏剧，作品分成许多章和幕，阅读它们需要较长的时间，在作品最后阶段构成的审美对象只是（即使它们构成一个紧密的内在结构的整体）作品的一个部分，例如戏剧的最后一场或小说的最后一章的审美表现，在这里，作品前面部分或多或少可觉察的回声只是偶尔在背景中发出自己的声音。在这种情况中，作品的结构包含若干独立的组成部分（章节、幕、场），在以审美态度进行的阅读中，它们构成一系列相互连续的审美对象，并且也是有连续性中被认识的。由此显示的价

值性质可以具有完全不同的类型，这是这种文学作品构造艺术的一个特征，相继出现的价值通过它们的性质构成一种和谐，尽管它是在作品的时间中延续的，但仍然可以在以后进行综合的理解，当然，要通过理解意识的一种特殊活动。这里存在着各种不同的可能性，它们也对这种作品可能的理解提出各种困难，并对它们的审美具体化的认识方法提出特殊的问题。然而，这里不能进一步展开这个问题了。

一旦我们注意到直接认识的结果必须用语言阐述出来，并在一系列判断形式中提供给其他文学学者，一系列新的困难就在文学审美对象的认识中产生了。主要的困难在于，我们所用的语言一般不能满足认识审美对象的要求。一般说来，普通语言是一种相对原始的工具，是适合于实现其他目的的工具。其他科学，尤其是数学和自然科学，为它们的目的发展了特殊的“语言”，但是美学和文学研究在这方面处于尴尬的境地。当然，普通语言有其非常生动的、鲜明的和恰当的措词，在日常生活的现实境况中，它们仿佛自然而然地出现在说话者的嘴边。但是，只要我们以纯粹的研究态度（例如同审美对象相联系）来寻找合适的词和词组，普通语言中生动的词和词组（它们有时候是很有用的）就不会自然而然地出现了。于是我们经常徒劳无功地寻找它们，美学中已经成熟的术语的数量相对说来仍然是很少的，相对于极其丰富的审美形式和现象来说是很不充分的。

与此相关，明确和准确地确定的一般概念（可以用于审美思考）的范围是极少的。因为美学（以及从审美角度进行的文

① 同样的事也发生在音乐作品中。

学研究）相对说来还是一门年轻的学科；不管它在最近几十年中取得了多么大的发展，研究中的各种倾向和“学派”的数量（不管它们在从不同角度解决问题方面多么有用），在发展一种共同的语言和共同的概念术语上毋宁说是一个障碍，我们只能从概念上区别极其对立的审美形式和现象。因为几乎没有一种变种和诸性质的细微差别，或它们由于和其他性质共同存在于一个整体的构架之内的限定，我们拥有特定的名称或甚至复合的派生的表达式（词组）。这使得审美对象及其审美价值性质的概念化更为困难了。价值性质只是非常模糊地确定的，我们对它们所有的变化都没有名称。对于一种哪怕朴素的令人满意的描述来说（关于审美对象内容中出现的质的事态，并且以一种相当清楚的和直接的方式来理解和认识的），也必须创造一种全新的语言，新名称和词组。这不是一件容易的事情。困难首先在于，在这种情况中不可能象数学那样给新名称和词组下“定义”。利用定义来确定名称（或象通常所说的“概念”）的意义所依据的认识原则，根本不同于必须作为描述审美对象质的确定性的语言构成基础的认识原则。在数学和自然科学中，语言构成的原则，尤其是利用定义确定“概念”（名称）的原则，是基于分析的前审美的认识的材料，它一般是指向质的。意义的确定只涉及人为地孤立的要素的名称或名称系列的。这最初提供了简单的名称，然后又从中构成其意义包含许多简单意义（象一个镶嵌工艺品）的名称。作为对照，用于描述审美对象的确定性的名称就不能以这样“镶嵌”的方式构成。因为在这种方式中，每一个在审美认识的材料中最本质的东西都要经过由定义构成的名称（概念）的筛子：性质和谐，尤其在格式塔性质的所有特征，都不是构成它们基础的诸性质

镶嵌在一起的复合体，也不是在一个整体中出现的审美价值质素在质的方面互相限定的复合体。构成确定名称意义的必要条件的东西——即一系列孤立的和互相独立的要素（所以并不由于它们的共同出现而互相限定）的有效性，并且仅仅是这些要素的有效性，所以在格式塔确定的相关领域中没有质的和谐——在构成一种适于描述审美经验的材料的语言时没有得到满足。如果我们要用“理性语言”这个术语来描述一种语言，在这种语言中，词、尤其是名称的意义是由定义确定的，由提供一系列简单的（基本的）意义确定的，我们就要把那些可以用来描述审美经验的材料的语言称为“非理性的”。但是只有利用定义构成的语言才是“理性的”这个概念，即适用于科学，只是一个新实证主义者的偏见，它甚至不能运用于由数理逻辑学者创造的语言。事实上，各种民族体系中都产生了活的普通语言，在这种语言中，同样的逻辑——功能问题都以有意义的方式解决了，而不需要什么镶嵌的定义，这种语言不断地为新的、有意义的、在语境中相对说来明确的词所丰富着。在特定语言社会的文化生活领域出现了某些新的、以前不熟悉的对象、现象或功能并且被某人有意义地命名时，通常总要不自觉地产生新词和整个的词组。尽管每一个民族的语言在时间的进程中都经历了所有这些变化，但是由具有创造语言的天才的人，在同对象的直接认识的密切联系中创造和发现的那些词还是保留下来了。有一些全新的词，但如果它是以母语的精神构成的或从有效的根词转化而来的，那么就可以直接理解它而无需特别解释或“定义”。只有在我们已经有了在直接经验的联系中构成的表达法，而它们常常具有一个广泛的、并不总是相异的运用范围时，我们才能使这些表达式更精确即更明确一些。这至少

在许多情况中可以由“定义”来完成。对于所有那些准确无误地指示单一的性质或在这样一种性质之下设想一个对象的词，“定义”所起的作用，只是用一系列其他的词组成一个同被定义的词互相联系的东西，它们的综合意义和被定义的词界定着同样的范围，但决不会精确地拥有和被定义的词同样特殊的意义。所以，这个词的本质性质当然没有被它的“定义”弄明确。

构成新词的天才，首先在于利用一个词来精确地直接地捕捉我们力图用一个语言表达式命名的现象的特殊质的因素。如果我们在特定语言中找不到合适的表达式，就有必要构成一个新的语词声音，它和语词声音体系相适合，所以在其结构中也遵循着这种语言中语词声音构成的某些一般规则，但它同时又有能力使听者理解那特殊质的因素。已经形成的语词声音由此得到适当的意向指示因素，语言就为一个新的有意义的词所丰富。新构成的词甚至对那些不了解这个词的构成的人也成为可以理解的，以这种方式，它不仅成为特定语言社会中主体间际一致的工具，而且还使得对以前未被认识的对象，尤其是审美对象（就其特有的因素而言）的直接认识的共同劳动成为可能。构成新词（其意义忠实地再现了审美对象的特性）的任务要容易得多，如果若干人和同一部艺术作品发生直接联系。但是他们成功地构成同样的（也许是类似的）审美对象，从而后者显示出同样的审美价值质素和构成它们基础的确定的和谐，以及他们在所构成的对象的基础上知道如何认识它们的审美价值是非常重要的。于是，面对着同样的材料，他们可以做出共同努力来发现新词和词组，所有从审美经验以及以它为基础的反思认识中获得同样结果的人，都可以立即明确地理解这些词。这种企图是否成功，在很大程度上取决于特定艺术作品以

及它们的表现方式。

在实践中，解决这个问题的道路上存在着各种障碍——不仅是缺乏能力而且还有各种理论概念。其中之一是一种心理学理论，它认为一部作品的意义是某种心理经验，只有具有这种经验的人才能认识它。这种理论在今天似乎已经不太重要了。另一种障碍产生于所谓的“审美印象”（或“情感”）的主观性观念，以及所有价值特别是审美价值的相对论理论。根据这种理论，我们每个人据说都以完全不同的方式“看到”（或感知）特定艺术作品，并且得到完全不同的和互相不可比较的审美对象。由此产生了“关于趣味没争辩”的原则，并且断言我们没有共同的语言，不能达到任何理解。

众所周知，在这两种理论中，第一种早已证明是站不住脚的，尽管它在实证主义倾向的哲学圈子里一再出现在各种论述和论文中。但第二种仍有待于反驳，并且被许多人认为是不容置疑的，毫无保留地承认它是一种“好办法”。但它果真是正确的吗？如果我们到现在还没有一种满意的价值理论，也没有充分阐明审美经验和审美对象的认识，我们对它有什么令人满意的证明呢①？

我们以这种方式接近了下一章所要研究的那些问题。但现在就必须指出，以可理解的方式向别人传达审美对象认识的结果只有在下述条件下才是不可能的，即从逻辑上证明和同一部艺术作品发生直接的审美联系的两个人，不可能在这部艺术作品的基础上构成（至少）类似的审美对象，并认识它们同样的审美价值性质和谐。但是，关于这一点，不容置疑的证明是没有的。

① 参见《经验、艺术作品与价值》，在那里我不仅论述了以往的价值概念的缺陷，而且力图辨别价值“相对性”的各种意义。

和这个问题相联系的是另一个问题，后者有助于理解对具有审美价值的对象的认识的最终的结束阶段。这就是审美评价的普遍有效性问题，但是我们首先必须简单地论述这个评价本身。

关于审美对象的反思认识的结论，在于使这种认识的结果概念化，并且建立一系列关于特定（个别的）审美对象的判断。有三种这样的判断：

1. 报告判断，其中包括对特定审美对象的描述

2. 仅仅确定特定对象具有质的确定性的价值的判断

3. 具有判断的外在形式的句子，但它们评价对象——尤其是审美对象——这就是说，以赞美或谴责来判断它。这些基本上不是真正的判断，而是一种完全不同的主观活动，那“赞美”（积极评价）或谴责（非难）的结果，而且根本没有客观地确定该对象拥有这种或那种价值的功能。

报告判断提供对个别审美对象的反思认识（在审美经验的基础上进行的）的描述性结果。所以，那些描述审美经验或同艺术作品或审美对象发生直接联系的人的心理行为或反应的判断不在此列；它们或者属于描述的现象学认识论领域，或者属于心理学领域。在心理学领域，它们提供构成普通心理学经验材料的个别心理事实的描述。它们同涉及个别审美对象的判断毫不相干。独立地获得关于审美对象的报告判断首先有如下条件：(a) 进行判断的人具有一种审美经验，其中构成一个特殊的审美对象①；(b) 他也完成了对已经构成的审美对象的

①当然，进行判断的人对同一个审美对象可能形成若干种审美经验，从而对他来说，或者对审美对象形成一个综合理解，或者面临着不同审美经验的互相作用或冲突。但对这些不同的可能的情况必须进行专门分析，这里不可能完成。

反思认识的最后阶段。另一方面，报告判断构成价值判断，即确认审美对象具有某种价值的判断的理论基础，评价句子同这两种“审美”句子（判断）处于什么关系是另外的问题。

但是审美对象还可能具有一种完全不同的价值。所以它可以（例如）在一个社会文明的总体中具有一种文化价值，或在一个民族的历史中有特殊重要性的价值，或者对于和文学作品直接联系的人有教养作用，等等。然而，对于文学的审美对象来说，它们只是可能的第二性价值，它们不能构成审美对象，并且仅仅产生于它特有的本质价值，尽管我们既不应该忽略它们的存在也不应该无视它们在该对象的总体价值中的作用。我们把那些构成审美对象以及其本质在于它们必须被观照的特殊价值称为特定意义的审美价值。如果它们不存在，不论它们是肯定的还是否定的，我们所处理的当然是以审美经验中的（文学的）艺术作品为基础构成的意向对象，但不是审美对象，不管它是否具有什么其他价值。另外，存在着不止一种而是许多不同的基本类型（有人说范畴）的审美价值。这些不同基本类型的价值可以同时出现在一个并且是同一个审美对象中。但是也有可能在审美对象中只有一种特殊基本类型的价值占主导地位①。只有那些或者确认了审美对象中审美价值的存在、或者从审美价值的角度评价（判断）这个对象的价值判断（评价），才同审美经验以及对审美对象的认识保持着密切实体的和动机的联系。当然，即使我们既没有在直接经验中独立地亲自构成

① 在另一个地方——最初在阿姆斯特丹第五届美学会议上——一方面我试图划分审美价值对象的各种基本类型，另一方面列举不同的审美价值，在这之后，我提出了在审美价值性质和以它们为基础的审美价值是否保持着必然联系的问题。参见《经验、艺术作品与价值》。

相关审美对象，也没有反思地认识它，也有可能在纯粹心理学意义上作出审美判断。这种判断甚至可能偶尔是正确的。另一方面，如果以审美经验为基础的反思认识是不成功的，这种判断也可能是错误的。当然，我们可以以例行方式盲目地作出价值判断（根据所谓的标准或仅凭吻合）。尽管如此，在价值判断（或评价）的内容及判断行为与为它们作准备的经验之间，还是存在着一种极其密切的联系。后者构成前者不可或缺的基础的手段。当它们正确地进行时，它们构成那种我们最终必须涉及的审美活动，并且它们的材料证明价值判断（评价）是正确的还是错误的。由于对（已构成的）审美对象的反思认识的结果是在报告的审美判断中理解的，后者（只要它们忠实地适应于这种认识的材料）实际上构成审美价值判断的理论基础。

审美价值判断赋予一个特殊的审美（尤其是文学的审美）对象一种特殊价值。这些判断是关于具有价值的对象的，而不是关于这种价值本身的（报告判断也有可能是关于价值的）。它们可以有两种：或者（a）它们赋予审美对象一种“比较的价值”——如果我们可以这样讲——它在同其他也具有价值、可能是同一种价值的审美对象的比较中区别出该审美对象，或者（b）它们赋予它一种适当的价值，后者属于它而不考虑同其他具有价值的对象的关系。

在所有这些判断中必须区别出两种：（a）关于某些对象本身的价值的判断；（b）关于具有价值的对象的价值建立或“基础”的判断。前者可能是一般的也可能是个别的。在前一种情况中，它们既可以一般地联系所有价值（或价值的一般观念），也可以联系于某些类型的价值，例如审美价值或某一范畴（种类）的审美价值。关于价值的个别判断涉及一个审美对象的一

种个别的确定性的价值，例如在一种特定的审美经验中构成的审美价值，就象纽约弗里克画廊中伦勃朗的自画像的具体化的价值。另一方面，关于特定对象中价值建立的判断，可以弄清楚在对象中这种价值是以什么为基础的，即这种价值的构成基础是审美对象中哪些审美相关性质，哪些在审美价值上是中性的、但在艺术上却是有效的并因此有价值的因素。后一种判断似乎构成了价值判断与涉及审美对象内容的纯粹描述性报告判断之间的联系，并且允许我们更好地理解价值与其客观基础的联系，它们也部分地建立了对审美对象的审美评价。

在一个审美对象中可以显现各种价值，它们构成最终形成的所谓的综合价值。它们必须和这种综合价值区别开来。在一部文学的艺术作品的一种审美具体化中，它们可以具有如下种类。例如，它们可以是来自客体层次中的人物命运的各种描绘方式的丰富性的价值。它们也可以是来自语言构成的风格特征的价值，或者以描绘人物生活的深度为基础，或者以再现客体所显现的各种外观为基础，或者表现在作品最后阶段的各种审美相关性质的和谐中。如果所有上述价值都出现在一部审美具体化的作品中，并且全都“和谐一致”，那么这部文学的艺术作品的相关具体化的总体综合价值就在它们当中构成了，它的价值性质来自构成其基础的诸价值与非价值（缺陷）的价值性质的选择。从这种选择中产生的总体价值的性质可以有各种不同的类型。它既可以是一种“格式塔”，它赋予审美对象最终建立的统一性；它也可以只是一种综合性质，在其中各部分的确定性仍然是可见的。并且导致了一种复合的但仍然是和谐地统一的价值结构；或者其中表现出一种质的冲突（不和谐），它有一种减低总体价值的影响。但是无论如何，总体价值在其

质的内容中不是构成它的基础的诸价值或它们的质的确定性的算术的总和。当然，总体价值在其质的确定性中显示出哪一种综合的联系，是对个别的文学审美对象专门研究的任务，这里无法展开。在这方面，已经说出的东西仅仅被认为对可能的变化的多样性提供了一个暂时的展望。但是我们必须说，在以往的文学研究中，这个任务从未完成，严格地说，它也根本没有被发现。它将使我们知道一个特殊的文学审美对象的价值结构，这最终能使我们形成一种关于审美价值的可能的结构的理论。目前我们离这个阶段还很遥远，并且只能就这里所呈现出来的可能性作少许提示。所以在一部审美对象中出现若干肯定的不冲突的价值，似乎有可能导致（至少一般地说来）从它们中产生的总体综合价值的增长；相反，如果在其构成成份中伴随着肯定价值而出现非价值（缺陷？），这就包含最终价值的减少。但是，并非所有审美价值都是互相和谐的。似乎有一些肯定价值出现在一个审美对象中时也会互相冲突；一般说来由此产生的总体价值要比没有这种冲突来得低。但是我们首先必须检验构成成分地诸价值性质中一种非常特殊的冲突，是否不能创造一种可以增加最终价值的效果。例如，一出戏剧一个角色的命运的悲剧性质就是一种审美相关性质和有效性质，它们在作品中的出现导致了一种高级肯定的审美价值性质。但是，如果我们想象同一部作品中出现了一个愚蠢的、怪诞的形象，那么就大可怀疑两种审美相关性质的对照（也许甚至是冲突）是否可以在价值上综合起来，是否可以构成一种高级的肯定的总体价值，或者相反，基本上降低了所构成的价值，甚至完全破坏了那种价值。这两种审美相关性质得以显现的方式可能也有影响。这只有通过对一部特殊的文学的艺术作品的审美具体

化的细致的分析研究，才能在具体情况中确定。当然，这在观赏者方面要求对审美对象的价值一质的内容有高度的敏感性，不是每一个人都能成功地获得这种肯定结果的。在具体情况中，不同的研究者会产生意见分歧，它需要花费很大的努力，并且需要揭露理解审美对象可能的错误以便达到一致。暂时说来，重要的只是强调对研究来说这样一些任务是确实存在的，并且必须在对文学的艺术作品的审美考察中完成。完成这样的研究，至少对少数精选的艺术作品进行这种研究，将会使我们确信，对具体化的文学的艺术作品的审美价值的纯理论思考，和对它们的具体审美评价都构成文学研究的一个非常困难的任务，并且不是少数几句话就可以说清楚的，人们通常就满足于这几句话，但它几乎等于什么也没说。完成这样一种审美评价不仅要求在个别情况中有一种正确的和尽可能完全的艺术作品的具体化，直至在其中构成可能的审美相关性质以及以它们为基础的质的确定的价值，而且要求我们在对有价值的审美对象的反思认识中，理解构成基础的成分价值的全部互相作用，并以这种方式直至形成总体价值的等级结构。如果研究者尽可能揭示文学的艺术作品具体化的审美构成，并且如果他尽可能地独立于流行的时髦概念，在解决他所评价的具体化的艺术作品产生的价值的各种问题时，他就有希望得到正确的结果。

建立报告价值判断——它同作品的具体化相联系——当然是一种从审美经验的材料以及以它为基础的认识中发展而来的程序，所以是来自包含许多情感的和一般非理性因素，但是其本身是非常冷静的并为理智因素所控制的材料。另外，它一再把已形成的判断从属于一种批判的检验，把它们同已得到的洞识相比较，有时候甚至还进行某些实验。例如，我们试图改变

或仅仅是模糊我们已经读过的作品的某些部分，然后观察审美价值是否会发生变化，发生什么变化。质言之，这是一种复杂而困难的研究活动，而不是象我们有时所说的，是一种在作品的影响下我们产生的简单的反应；并且它决不是批评家个人信念和倾向的表现，象所谓的印象主义批评，或最近的“批评中篇小说”所认为的。

现在我们已经考察了对文学的艺术作品的审美具体化的审美—反思认识的最重要阶段。我们还要弄清楚对文学的艺术作品的审美经验，和对作品或其审美具体化的反思认识之间的区别。让我们现在就开始论述这个问题。

第二十九节　文学的艺术作品的审美经验和作品审美具体化的反思认识的区别

这种区别的首要的、基本的因素有如下述：审美经验在很大程度上是创造的，至少是共同创造的，只要它构成文学的艺术作品的审美具体化，而反思认识则是涉及一个已经完成的和给定的（遇到的）对象，它不应当是创造的。当然，我们已经看到，审美经验在其若干阶段中也包含一系列感知和理解因素，以及一系列按其本质来说必须认为属于认识方式（在这个词广义上）的因素。然而，它们只是构成审美对象整个构成过程的某些过渡阶段。但是其次，这些因素在审美经验中的功能是不同于它们在反思认识中的功能的。它们的目的不是为读者提供文学的艺术作品的概念（理性化的）知识，而是构成使读者沉浸于观照审美相关性质以及它们的和谐的手段，以便使

他在直接联系中赏心悦目。相反，在对作品本身或其审美具体化的反思认识中，这种理解功能消失了，它的过程被获得关于审美对象的真正认识的观念所制约。在这里，认识努力旨在尽可能恰当地正确理解价值和谐，它的结构和它的基础，尤其是诸审美相关性质和文学的艺术作品本身的价值中性的确定性。

另外，这两种过程在其终极阶段是根本不同的。审美经验是由情感确定的价值反应，并且在审美对象（它构成审美经验的最终阶段）所构成的质的和谐（或审美价值）中的观照的喜悦，而在反思认识中它是表现在适当阐述的价值判断中的审美评价，并且以确定该对象的审美价值为终结。在前者，最终阶段沉浸在典型的情感经验的深处，而在后者中清醒的、小心的、认真的、谨慎的理智思考（研究）占据了前景。

尽管对审美具体化的反思认识涉及一个遇到的对象，并且包含不断地尽可能精确地适合这个对象的努力，但它决不是某些人所认为的一种研究者方面的被动行为的形式。相反，它和每一种独立的认识行为一样，是以一种很强的能动性为特征的，它的目的首先在于把已构成的审美对象保持在生动的直观性和未歪曲的形式中，以便对这个对象有可能进行总体的也许是分析的观察和理解。发挥巨大的认识能动性，也可以区别出我们在审美对象中成功地揭示和理解的东西的概念化。这种努力必须以更为能动的方式完成，因为传统概念常常是不够的，我们常常必须独立于所继承的概念化和传统观点。同样的道理也适用于对具体化及其在艺术作品结构中的基础的审美价值的最终概念化。当然，审美经验也特有一种能动性。但是，它的能动性旨在尽可能充分地理解审美对象在其所有相关性质的原始和谐中的审美相关内容，与此同时，它的能动性旨在对这个对

象进行情感的观照，以便完全正确地对待它。但是我们对这种情感观照必须保持一定程度的克制，以便同这个对象保持某种距离，这个距离使得对它的反思认识成为可能。

这样我们已经完成了涉及文学的艺术作品及其具体化的各种可能的行为方式的描述，在可能的范围内已涉及了主要要点。当然，进一步的、更详细的描述性研究仍然是可能的和吸引人的。但是我们必须满足于已经说过的东西，因为在我们研究的这个阶段上出现了一个根本不同的新问题，我们必须至少对它进行初步的探讨。

第五章　关于文学的艺术作品的知识的批判思考的若干问题

第三十节　绪言

尽管我们前面的研究可能不是尽善尽美的，但已经足以使我们预见到对一部文学的艺术作品的各种认识方式所产生的知识的批判问题。我将在目前的学术水平所允许的范围内概略地考察这些问题。

我们的研究已经表明，我们必须区别认识文学的艺术作品的三种不同的方式（除了文学消费者通过阅读了解作品的通常的但非正式的方式）。这就是：（1）对文学作品本身的前审美的反思认识；（2）构成作品的审美具体化的审美经验；（3）对这个具体化的有价值的形式的反思认识。同样基本类型的经验作为整个过程的要素进入所有这三种认识。所以，对从这些过程中产生也是从它们得到结果的知识的批判问题大致是相同的。但是它们中的区别，以及它们所要完成的不同任务，和它们的共同问题一道，产生了完全不同的问题，它们是对文学的艺术作品的认识的一个变种所特有的。

我们的研究必须沿着两个方向进行：（a）确定知识的基本价值，无论肯定的还是否定的，它们产生于对文学的艺术作品的认识每一种类型的考察，（b）发现在获得这种知识时可能的错误的根源。

第三十一节　关于文学的艺术作品的前审美反思认识的知识批判问题

文学消费者在普通阅读中产生的经验，部分地提供了一种关于作品的知识（不管多么零碎），部分地导致一种审美经验，作品的审美具体化就是在这种经验中构成的。但是，这整个过程受制于各种偶然的限定，经常以一种不是有意识组织的方式发生的，而且也服从于它在特殊情况中适应的各种不同的目的。所以，最好是首先把我们的注意力指向我们所区别的同文学的艺术作品联系的其他方式。我首先考察由文学的艺术作品的前审美的反思认识对知识的批判所提出的那些问题。

如上所述，这种认识的进程或多或少是以认识的目的，即获得关于作品的“客观”知识这个观念为指导的。换言之，我们要力图获得一系列互相联系的、有充分基础的关于作品的正确判断。但是，只有在它们赋予作品这样一些性质（特征），并且这些性质或部分的关系是为作品本身所拥有（一旦它被“固定”和“完成”）时，它们才是“正确的”。换言之，关于文学的艺术作品的判断（我们将称之为“文学判断”）的真实性和关于任何其他对象的判断没有区别①。关于文学的艺术作品的直接知识的“客观性”概念，在它以判断形式表述出来之前，似乎正是那运用于实在客体的知识。当然，我们必须慎

重，如果我们认为文学作品不是实在的，尤其不是在本体论意义上自主的客体，而是由诗人的创造行为意向性地投射的，从而是作为非自主的东西而存在的①。这一点必须作为一个非自主存在的直接知识的“客观性”来考虑；但是至少对于我们此处的目的来说，它是足够的，如果我们增加下述条件，即关于一个非自主存在的对象的知识必须正确对待它的非自主性，并且必须把它的确定性在这种存在方式中作为属于它的东西而归之于它。某些在其他种类的知识中不产生的问题和困难在文学知识中产生了。判断的真实性概念和与知识相联系的观念及其“客观性”，要以知识对象的某种概念为前提。它被理解为某种（1）完全独立于认识过程以及在认识中所达到的判断而存在的东西；（2）拥有其自己的确定性，它之所以拥有这些确定性完全不依赖于它是否以及如何被认识②。只要认识对象是自主地存在的，这就是说，只要它在自身内有其存在的基础（这取决于确定它的性质的内在性），那么刚才提供的知识对象的概念原则上没有任何困难。但是决不能认为它是知识对象的最普遍的概念，因为它必须限于自主存在的客体。我在《文学的艺术作品》中表明，文学的艺术作品不是一个自主存在的客体，

①当然，我这样说并没有忘记同阐明真实性概念以及为真实性找到可靠的标准，而又不陷入恶性循环这个任务相联系的所有困难。但是这些问题是非常根本的和复杂的，所以不可能在这里论述。

①关于各种认识对象的存在方式，以及拥有各种确定性作为其属性的方式的区别，我曾在别的地方试图以各种方式指出“客观性”概念运用于对象和认识的区别。参见《经验、艺术作品与价值》。

② 并非所有认识论学者都同意这样一个知识对象的概念。它遭到先验唯心主义的知识理论的反对。另一方面，那些接受它的人也并不都同意这样的知识对象是可以认识的。那些具有实在论倾向的康德的《纯粹理性批判》的解释者就反对这种可能性。

而是一个非自主存在的客体；特别是，它是一个纯粹意向性客体，它的存在基础在作者意识的创造行为之中。它的确定性质（更普遍一些，它的材料和形式）不是严格意义上内在的，而是由作者的适当意识行为意向性地赋予和归属于它的。一旦它由任何一种物理材料（印刷、书写、磁带录音，等等）固定在一种存在于主体间际的语言中时，从理论上讲，它作为一个预先给予的客体，就是任何精通这种语言的人可以认识的，但是首先必须阅读并在阅读过程中重构这个客体。读者在我们所考察的自主存在的客体中遇到的只是（例如一部印刷的作品）印刷符号，后者促使他意向相应的词，即语词声音及其意义。所以，整个作品在其所有层次中仿佛是由读者凭借自己的力量重新构成的。他做这件事是以正确解释印刷符号为基础，并借助于他所知道和掌握的语言。重构过程开始于理解语词声音，在此之后展开（在不同的可能的变体中）我们在第一章中描述的所有意识活动。一旦它们都走完其过程，我们就得到一个艺术作品完整的重构或具体化。如果问题在于理解艺术作品的特殊的图式化结构，换言之，在于作品的纯粹重构，那么我们就要避免填补不定点，并且仅仅现实化其潜在特性或要素。对作品的前审美的反思认识过程就是以这样一种重构为基础的，这就是说，它在我们获得的重构中指向相关作品①。包含着关于艺

①我们很有可能把这种认识看作是纯粹反省的（反思的），即作为超越阅读行为的上层结构。但对阅读行为的反思是一回事，注意在这些阅读行为，理解行为中构成或揭示的对象，并理解这些对象（尤其是文学的艺术作品的不同层次）是另一回事。这些新行为以阅读活动的意向性操作为前提，所以和阅读行为是截然不同的。根据反思的前审美认识在作品中所分析的东西，阅读行为和在阅读行为中构成或重构的作品进行反思的分析认识的行为之间可以保持各种各样的关系。

术作品的知识的判断，是以对文学的艺术作品的反思的前审美认识的结果为基础的。要达到这些判断需要采取三个互相联系的步骤：（a）在阅读过程中重构作品，（b）认识如此获得的重构，（c 把这种认识的结果安置在一系列互相联系的判断中。因此，这些“文学判断”的真实性和基础问题就变得更加复杂了。在每一步骤或每一层次中我们都发现同文学判断的真实性有联系的新问题。这些问题如下：

a。那些同阅读过程中文学的艺术作品的重构的忠实性或同重构本身的忠实性相联系的问题；

b•那些触及作品本身的知识，或忠实于它的重构或它的审美具体化的客观性的问题；

c•那些同文学判断的内容及其相互联系适应于文学的艺术作品，或其审美具体化的认识结果的方式，或同艺术作品本身质的构造相联系的问题。

三者中的每一个都包含着一系列的问题。特别是围绕着三个不同问题的问题：（1）忠实性（或客观性或适合性）的意义问题；（2）达到忠实性（客观性或适合性）的可能性问题；（3）忠实性、客观性或适合性如何可以在具体情形中证明的问题。因为只有对这三个问题作出肯定的答复才能为文学判断的真实性提供证明。

我们首先考察第一组问题，当然，我们在处理这些问题时仅限于初步的步骤，因为我们所做的只是为理解文学作品的认识论奠定基础而不是构造认识论本身。我们关于文学作品的概念是非常宽泛的，足以包括科学著作的特殊情况，所以产生的问题之一涉及到一种客观的或主体间际的科学的可能性。

Ada。我将不考虑文学消费者在漫不经心的阅读中所完成的

文学作品（尤其是艺术作品）的重构，而是从为了对作品进行前审美的反思认识而完成的重构开始，所以需要一种有控制的细心的阅读。说这样一种重构“忠实于”作品是什么意思呢？这意味着它在每一方面都类似于作品，所以作品的所有细节都在重构中显示出来。如果某些方面不是这样，重构就是“不忠实的”。当然，偏离作品有着各种程度；有时候偏离是如此之大，以致于“重构”已不再成其为重构了。在其他情况中，它还可以算是重构，但需要做某些纠正才可以认为是忠实的（在充分的意义上）。在这个语境中产生了下述问题：（1）重构的不忠实性可能是出于什么原因；（2）就揭示作品本身的可能性来说不忠实性的各个领域的重要性；（3）我们怎样可以确定我们所具有的重构是否以及在什么方面忠实或不忠实于作品本身，（4）我们是否可以找到证据（如果可以，是什么证据），我们的重构忠实或不忠实于作品。

1。由于每一部文学作品都有许多层次，同时包括许多相继的部分，所以它包含着大量的要素以及从这些要素的结合和排列而来的属性。因此，正确对待全部这些要素和属性常常是很困难的，尤其是对于较长的作品来说。但是并非所有层次对于构成作品来说都是同样重要的。基本的层次是（a）语音构成和现象层次；（b）意群层次。其他层次每一个的忠实性以及它们结合为一个整体的忠实性，在很大程度上取决于上述层次的正确而忠实的重构。所以一个可能的不忠实的重构的主要原因，可能是在重构中没有考虑到语音层次的所有因素。这首先可能产生于某些语词声音的错读（或遗漏）；但这是很不可能的。更多的是，各种语音现象可能被忽略，所以它们发挥的构造功能（例如，使图式化外观处于待机状态或现实化它们的功

能）被忽略了，并导致了重构以它们为基础的其他层次的要素的忽略。在意群层次中也会出现类似的忽略（如果特定语词声音未被注意从而未能重构），并且可能导致再现客体层次中相应的空白。然而，意群层次中这样的空白是很明显的，即使我们并没有特意检查本文；因为当句子的语义联系或一个句子的意义统一性遭到破坏时，读者就不能把握一个句子或句组的意义，这就迫使他回到本文去寻找意义中失去的要素。

更经常也更危险的是两个语言层次重构中发生的曲解现象，例如在仅仅因为本文的某一处未能正确阅读而导致一个语词声音未能正确地重构的时候，或者在语词声音被正确地理解但词却被误解的时候，即以一个并非在那一点上应该具有的意义来重构的。如果以自己的母语来读作品，这种情况很少发生；但是如果作品是用另一种语言写的，这种情况就增多了，所以即使是精通那种语言的读者在正确理解意义时也会犯错误。对意义最严重的误解或曲解来源于句法功能的不正确运用，所以，要么没有正确理解和重构句子结构，要么没有正确解释句子中的联系。这样的曲解在语义层次中是危险的，因为它们在作品的重构中并不一定是明显的，读者有可能相信他忠实地重构了作品。因为曲解并不一定导致作品构造中的矛盾或不统一。通常读者只是通过同一作品的其他读者才意识到某种东西不合适，并且有必要对本文作出一种新解释以得到正确的意义。语义层次中的曲解自然而然地导致作品描绘世界中的相应曲解，后者反过来又导致对各层次的相互联系的曲解。然而，在描绘世界中造成的不连贯比较容易被读者注意到，并且会促使读者去寻找它们的原因，从而达到一种新的作品重构，它将更正确或更精确。

在作品的重构中，可能会出现作品本身根本不存在的全新的要素或因素。这种情况在语义层次中尤其容易发生；读者可以在思想中增加各种作品中所没有的东西。在某种意义上说，人们经常读的是“字里行间”，不仅增加本文中所蕴含的东西而且增加了各种纯属读者臆造的东西。读者一般都没有意识到这种增补；所以重构中的这种不忠实是很难发现的。

最后，还有一种可能发生的情况是，所有各层次的内容都忠实地重构了，但错误在于各层次要素间的关系和联系的重构。这种错误对于构成审美相关性质（当我们转移到作品的审美具体化时）有着很大的影响。

对文学作品的这些错误的重构不应当同“透视缩短”，以及和时间透视相联系的变化混淆起来。文学的艺术作品的总体外观中的变化，首先来自文学作品的特殊结构并且决不可能完全避免，尤其不能避免时间透视现象。另一方面，从具有若干层次的文学作品产生的“透视缩短”，或多或少是有意义的，这可以和下述事实相比较，即在摄影结束后，“冲洗”底片使画面中的各种细节不同程度的呈现出来：并非所有层次（或其中的细节）在阅读中都是同样程度地“展开”的。在作品本身的纯粹重构中，它本身并不导致一个不忠实的重构，但是时间透视的缩短和限定对于作品的审美具体化有一种特殊的意义，因为它们在构成审美相关性质时可能伴随着某些歪曲。 我就要来研究这个问题。

2.文学作品的重构中并非所有错误都有着同样的意义，但是很难提出对所有作品都适用的确切的规则，因为这种意义在很大程度上取决于具体作品的结构和特殊性。例如，一个语义要素在一部作品中的省略可能是无关紧要的，但是在另一部作

品中，它可能对于整个作品的意义是决定性的。例如，应当提供的意义可以在句子之间建立起一种联系，没有这种联系，作品就分解了。但是被忽略的意义可能在句子所展开的思想中成为一个多余的特征。所有东西都取决于被忽略的语义要素在作品中发挥的作用。所以，这种忽略的意义只能在作品的构架之内才能判断。与此相类似的情况是在重构中加入了某些新要素，这里我们当然不是指那些填补作品中的不定点的要素。作品中的不定点是在作品的具体化中填补的，尤其是审美具体化，不是对作品的“不忠实”。在论述文学的艺术作品的审美具体化时我还要回到这些问题上来。我们在这里只关心重构中一个要素的增加，它的出现决不是由作品本身提供的。这种增加的结果根据不同的作品而有很大不同；所以，有如上述，它们的意义只能在作品的整个结构的关系中才能判断。我们在简略地描述这种不正确的作品重构时已经指出了可能的情形，它们的意义是很不同的。

关于文学的艺术作品不忠实的重构的不同重要性（意义），我们也许只能作出下述一般陈述：如果重构是由作品两个语言层次的重构中引进的那些变化（作品本身的改变）造成的，那么，重构的不正确性就是最重大的。因为这些变化限定了相应的变化，它们在作品依赖语言的各层次中歪曲了本来的东西，所以整个作品在重构中发生了变化。与此相对照，处于待机状态的外观层次中的变化，例如不是由作品本身提供的一个外观或一系列外观的待机状态，对具体化不一定会有进一步的后果。只有在审美具体化中才有可能产生使具体化显得不适当的严重结果。

发现并排除一部文学作品的重构中的曲解，有时只能通过

和其他读者对同一部作品的重构相比较才能完成。在形成一部作品的重构方面，许多读者合作的重要性在这里变得明显了，这个问题我们尚未涉及。我们以后将论述它；但是我们必须指出，有一些特殊的困难同这种合作相联系，从而同一部并且是同一部作品的共同的（主体间际的）重构的形成相联系着。

在考察一种重构可能不忠实于作品的各种方式时，我们意识到重构中的每一个错误对于作品的客观的前审美认识的普遍重要性。重构中的每一个错误都可能是这种认识的不客观性的根源，因为认识是在阅读中形成的作品重构的基础上进行和完成的，并且这个重构在某种意义上也是认识的对象。如果重构不是在一种反思认识的指导下进行的，而仿佛是凭自身进行的，如果我们试图尽可能精确地使我们的反思认识适合于我们所获得的重构，也没有考虑其中可能的错误，那么我们对作品的理解正是在重构不忠实于作品从而是不正确的那些点上是错误的。所以，为了尽可能正确地认识作品，我们首先必须尽可能忠实地完成重构，当然在有些情况中这没什么问题，但是一般地说来，明智的作法是，在阅读中形成重构时，接受对作品正在被重构的部分所进行的反思的前审美认识的不断协助。如果在阅读过程中，我们尽可能理解语义单元的意义、句子的句法结构、词或词组可能的模糊性，以及句子中存在的句法——逻辑功能，我们至少在一定程度上可以避免重构中的错误。于是也有可能对重构的各个部分进行互相比较并且检查它们是否互相协调，或者如果它们不协调，不协调的根源是否确实在本文中，等等，以便以这种方式排除任何我们可能在重构中发现的错误，同时也发展了对作品的反思认识。所以，在作品反思认识的分析和综合阶段都存在着重构的这种“纠正”，反思认识

是贯穿重构过程始终的。通过回到本文，分析它的各个部分（段落），把已经得到的结果同新重构的部分相比较，等等，我们把我们已经形成的重构和作品本身相比较；所以我创造了改善重构的可能性，和从作品认识得到客观成果的必不可少的条件。有时候，我们确信我们以前的重构是有很大缺陷的，应当完全抛弃，我们应当重新进行专心的和批判的阅读。

通过作品的重构（它已经完成或尚在形成过程中）与对那种重构分析的和综合的反思认识之间的相互作用，通过在重构的新阶段上返回到作品本身，用不着进行全新的理解活动，就有可能把已经理解的特性或所意向的句子或其他语义单元的意义；完整地在积极记忆中保持一定时间。这就使得对作品及其重构的思考可以保持延续性，所以我们关心的是一个单一的寻找作品（或其重构）的特殊形式的过程，不管这个过程可能多么复杂，而不是关心一系列互不依存的分离的理解行为和意向。已经形成的重构（或其部分）同在一次新阅读中揭示的作品的相应部分（新重构的）的比较，既可以使我们证实它的正确，又可以修正和转化它的某些部分。反思认识介入已经形成的重构的转化，和在新的阅读中求助于作品的本来形式，都是明智的和有用的。

3.和这整个过程相联系，我们必须提出上文已经提到过的问题，即我们如何可以确定一种特定的重构是否忠实于作品。已经确认的是，我们可以借助于前审美的反思认识来检验和纠正一种重构的忠实性。但这究竟是什么意思呢？仅仅是我们回到本文并且试图再一次和更好地理解它吗？但是通过这个返回，我们除了得到作品一个部分的重构——于是我们可以用它和“旧的”重构相比较（这个过程只是因为意义的同一性或旧

重构的形式保留在积极记忆中才有可能）——之外，还能得到什么新的和不同的东西呢？为什么这个新的重构应当比旧的重构更好和更忠实呢？难道没有可能是旧重构比新的更忠实并且一般说来也更好吗？或者也许两种一样好？首先，我们为什么应该相信新重构更忠实于作品，为什么它应当比旧的更“可靠”？难道两者不是同样被怀疑不忠实于作品吗？我们不是始终陷在重构的圈子里而不能前进到作品并达到它吗？最后，我们回到本文，是因为它可以告诉我们作品本身是什么样子（当我们已经以某种方式有所了解时），或至少怀疑我们所拥有的重构在某些方面是不忠实于作品的。没有把它同作品用某种方式比较，我们如何能知道这一点呢？人们只要宣称怀疑重构是忠实的就足够了；要怀疑它，我们只需要在重构中发现矛盾和没有预料到的效果就行了。但是，如果我们没有发现这类东西，没有理由怀疑，并且把全部努力都用于对重构进行尽可能适当的认识，那么就可以问，我们有什么权力断言我们的重构是忠实于作品的，以及以重构为基础的关于作品的知识是客观的。如果我们已经知道我们的重构在某一点上是不忠实于作品的，我们怎么能判断这个错误的意义，如果这种意义主要取决于在重构中被曲解至少是被改变的要素在作品本身中所发挥的作用？如果我们只有不正确的重构并且不知道作品的本来面目，我们也不可能知道被曲解或改变的要素的作用。

让我们暂时放下我们是否实际上只是在处理重构或具体化而不是在处理作品本身的问题。即使这是真的，事情也不是毫无希望的。因为在重读作品以排除重构中的错误时，即使我们只产生了一个新的重构，仍然必须考虑到它是通过对句子更准确的理解而形成的，所以这些句子现在可以根据它们的内容所

提供的指示而被置于相互联系之中，它们所确定的再现客体也可以根据相应的句子内容所要求的精确确定了。于是我们似乎可以期待以这种方式得到的新的重构确实更忠实于作品，并且比一个没有这种预防措施而形成的重构更精确。当然，我们常常没有意识到我们在各种方面没有正确地重构作品，所以我们不能通过对这个重构的简单认识而得到关于作品的客观知识。但是任何一种经验知识都可能发生这种失败。一旦我们意识到这种可能发生的事，我们就必须建立一个原则，如果这种认识导致一个很容易得到的重构，那么批判的检验就是必要的，并且似乎是毫无疑问的。阅读中反思认识的态度可以使我们更谨慎和保持批判态度。但是分析的认识活动把我们的注意指向本文的各种细节和由它们确定的相互联系，它们在普通阅读中逃脱了或者可能逃脱了我们的注意。它们帮助我们发现词和词组可能呈现的模糊性，以及句子构造可能的不清晰性；它们帮助我们感受以前没有怀疑过的句子间的相互联系；最后，它们帮助我们以一种更为能动的方式阅读本文，这可以使我们完成再现客体一种适当的客观化，这是以前没有进行的过程。所有这些都使我们可以把通过分析的考察而得到的本文的新重构和以前的重构相比较，这种比较不仅告诉我们两个重构间的区别；它还显示出新重构的优点和旧重构的缺点。这可以以各种方式进行。例如，比较可以使我们注意到，以前的重构中存在着某些要素中的不一致，或者我们忽略了重构中的不清晰——不一致和不清晰都不再存在于新重构中。当然，我们仍然需要考虑这些缺陷不是一个不满意的重构的标志，而是作品本身不清楚或不明确这样一种可能性，所以新重构仿佛是过分乐观了，尽管考虑到它是在对作品的批判的分析考察中得到的这一事实，

这是很不可能的。但是如果我们怀疑作品本身是模糊的，我们就必须返回到作品；对它的相应段落进行细致的分析，就可以使我们断定情况是否如此。把我们对作品的重构和其他读者的重构相比较可能是有帮助的，就象讨论作品有疑问的段落或甚至把该作品和同一作者的其他作品相比较可能有帮助一样。在文学研究的实践中，这种经验文学作品的那些重构（我们已经得到的并且它们不是互相吻合的）的方法从来没有尝试过。精通作品所用的语言，以及作品写作时流行的语言，也有助于排除正确理解作品，即构成一个忠实的重构时所产生的困难。

说我们确实不能判断一个以前没有重构的作品要素的意义，这是没有什么根据的。我们在新的精心完成的重构中已经注意并补充了这个要素。毕竟有可能比较两个重构并确定新考虑到的要素对作品结构有什么影响，以及在什么程度上它使作品具有一个更好或更坏的结构形式，而暂时不去考虑它在审美具体化中发挥的作用。在这种情况中，我们不必完全依赖我们的记忆。我们所需要的可以根据印刷本文以十分简单明了的方式检验。这必然表明印刷对于文学作品的认识的极大的重要性。

但是有人会反对说，我们所提出的检验哪一种重构更正确的一切手段，只不过使我们一再陷于新的重构或新的语言构成，例如别人关于文学作品的陈述，它们都应当被“正确地”理解和重构，以便我们可以确定我们理解了本文或其他人的陈述的内在意义。我们总是仅仅涉及文学构成的重构，不论是印刷的还是口头的（广义的“文学作品”），尽管问题在于处理作品本身而不仅仅是它们的重构，它的恰当性和正确性反过来也要在新重构中加以检验。

所有这些困难和怀疑的根源在于任何语言构成，尤其是文学的艺术作品，都是一个非自主存在的意向性客体，它产生于意识活动，并且只有当它“依附于”某种物理的实体基础时，才成为主体间际可接近的。这个基础是由手稿或印刷本文，或者由说话者说出的词或仅仅具体的语音材料提供的。在《文学的艺术作品》第66和67节中，我试图克服由于这种事态所引起的困难，但在这里，我希望再一次认真考虑这个问题。只有在我们提出某些通常没有明确说出的前提条件时，这个问题才变得严重了。这些前提条件是：（a）在语词声音（作为一个典型形式）和语词意义之间没有客观的联系，任何声音可以和任何意义相结合①；这个结合是由一种特殊的决定确定的（我们称之为“约定俗成”）。（b）语词意义不能直接为理解它的人所理解；反之，只能通过理解意向这个意义的人的经验来间接地把握这个意义。（c）然而，这个经验只有具有此经验或体验它的那个人才能理解。（d）即使我们要承认这个经验中意向的意义是一个意向性的、实体非自主的构成，这个构成的存在也和确定它的意义经验的存在紧密地联系在一起（不管它如何超出这个经验），所以当经验完成时，这个意义也消失了，或不再存在了。如果要理解这个意义的内容，就必须在一个新的具有同样“内容”的意向性行为中再一次创造它，所以我们有两个不同的（即使在最好的情况下）完全相等的意义，第二个即第一个的“重构”。但是这样我们就决不能肯定新意义是第一个的忠实的重构，因为在新意义形成时，第一个已经消失了，并且除了在记忆中再也不能同它相比较了。但是，记忆并不能保

①这是德谟克利特的立场，在《克拉底罗篇》中和柏拉图的立场相对立。现代语言学似乎已决心要站在德谟克利特一边。

证我们所回忆的东西和实际的过去时刻的内容相等。

如果我们以前后一贯的方式接受所有这些论断，结果就是我们甚至不能肯定两次思考的是同一事物（同一意义）。这就意味着不仅是主体间际理解的可能性的终结，而且是理解我们自己用语言表述的思想的可能性，和继续以同样方式思考同样事物的可能性的终结，因为新的意义总是在产生，而我们无法保证它们和其他意义的同一性。很明显，上述论断对于通过许多不同的投射它们的意识行为非自主地存在的，纯粹意向性客体的自我同一性的否定走得太远了。但是，我们一旦把非自主存在的客体（尤其是意义）的存在限于意向它们的意识行为的现实的目前时刻，从而每一个新的语言心理行为不仅意向一个新的、个别的意义，而且还通过意向它而创造了这个意义，这种自我同一性就变得有疑问了，或者至少是不能证明了。它不得不创造它，因为在以前完成的行为中意向的意义不再存在了。不知道是出于什么理由，我们应当承认这种观点①，也许是因为意识行为对自主存在的或实在的客体无能为力，并且这种情况又扩展到所有客体。于是意识（人类意识）被普遍理解为非创造的（在创造某个客体的意义上），意识行为的意向性关联物被当成这些行为的一个要素，不管我们是否可能要同时强调，这些意向性关联物仅仅构成那种行为的一个对应物和一个第二整体。如果我们克服了把意向性关联物当作意识行为的一个要素的偏见②，那么我们也排除了第二个偏见，即非自主

①这种观点对人类的心理，认识以及伦理生活具有灾难性的后果。

②我们根据胡塞尔的观点来反对这个偏见，即意向性客体不是认识作用的一个“真实部分”。这也是克服先验唯心主义迈出的第一步（尽管是不充分的）。

存在的意向性客体本身在投射它的行为完成之后必然不再存在。用积极的话来说：这样就可以承认[①]，意向性客体，尤其是一种语言的一个有意义的词，在投射它的行为完成之后可以继续存在。只有这样我们才能有意义地说，在作者的创造行为完成它的过程之后，文学的艺术作品依然存在。也只有在这时我们才能有意义地说，在某些理解行为中认识了文学的艺术作品，或者相反，误解了文学的艺术作品，从而至少在某些部分没有认识作品。只有在这时我们才能说，作品在一个“忠实的”、“正确的”重构中适当地显示了它的形式。

只有在这一点上，我们才清楚地知道阅读文学作品有两种情况，前者主要是文学消费者利用作品来使自己得到娱乐，他只是把它用作一个构成他自己的具体化（重构）的工具，以便从中得到乐趣，相对说来不那么关心作品本身，他只是在构成他的重构所必须的范围认识作品，他没有作出努力以前进到作品本身的本来形式，并且基本上没有理解它，而只是追求自己的创造行为，以便构成他自己的作品具体化。因此有两种构

① 我说“可以”而不是“必须”承认，因为不能说在每一个意识的创造行为中，意向性投射的客体（例如个别的句子或整个文学的艺术作品）在这种行为完成之后必然继续存在。这要取决于行为本身的性质：如果在它的意向中要求句子或其他客体应该继续存在，只有这样，它的他律（持续的）存在才有一个（意向性）理由，于是在投射它的行为完成之后它还继续存在。这是创造意向性客体（例如艺术作品）通常的方式，它们被不言而喻地认为是应当持续存在的对象。这来自艺术家和学者的创造意志。但决不必然如此。在某些行为中，某对象被抛弃了（例如我们抛弃了以前所持的一个观点），即我们不再认为它存在了。每当艺术家不满意他的作品并把它销毁时，就发生了这种情况。最后还有一些纯粹幻觉经验，它们只服务于目前时刻，其目的也就是在那个时刻存在。它们只是为了使我们自娱，然后就消失了。

成：文学的艺术作品本身（在本来形式中）和它的“重构”或“具体化”，后者可以处于各种相互关系中。与此相反的是第二种情况，在创造一个新的重构之前，读者的（尤其是学者的）全部努力旨在把握作品特有的形式，所以，如果他仍然不自觉地构成一个重构，可以说它也是透明的，并且允许学者通过它理解作品的本来面目和作品本身，而不再是它的重构。只有根据已经揭示的作品特有的形式，我们才能衡量（如果我们愿意的话）一个已有的重构在什么程度上确实是忠实的或正确的，或者它同作品的本来形式发生了多大偏差以及在什么程度上歪曲了它，如果我们不是通过它把握本来形式，而是相反，仍然保留着重构并且错误地把它当作作品本身的话。于是它的所有不精确之处都是对作品的曲解。这时只有重构呈现给读者，但是他认为这个重构或具体化，连同其中所有和作品本身本质上相异的要素，就是作品本身。除了阅读之外，没有别的办法可以得到作品的本来面目，以及检验构成的重构忠实于它的程度，但现在是以一种不同的态度，反思认识的态度来阅读的。于是我们离开了重构和具体化的圈子；和新解释的作品本身相对照，我们也许将把它们看成是以前的歪曲的根源，并且抛弃它们。

所以，在我们企图发现重构中的不精确性时指责我们陷于不断更新的具体化和重构的循环之中，并且不能接近作品本身是不正确的。在作者写完之后，作品并不停止存在；一旦它在一种物理基础中得到支持，或者固定在这样的基础中，它就等待着我们对它本身的理解。

但是，如果我们要接近作品，还有一些其他条件需要满足，其关键就在于作品和读者之间存在着同一的语言：作品用

以写作的语言和读者必须掌握以便和作品具有的“共同语言”。我从一开始就假定读者必须掌握这种语言（或是他的母语，或是他精通的语言）。现在，一切都仅仅取决于如何可能拥有一种主体间际的共同语言。我在我的著作《文学的艺术作品》中提出了这个问题，并且试图在前面指出的部分解决它。在心理主义的压力之下（它在语言理论的领域中仍然发挥着相当大的影响），人们认为我们得到说话者（或“作者”）心理经验的知识，才能理解另一个人的谈话，尤其是文学作品，所以，只有通过这些经验我们才能接近其他人的语言。但是，由于（象人们通常相信的）我们不能认识其他人的经验，这条路对我们是封闭的。所以，人们收集有关作者的生活和环境的各种资料，以求得到有关作者的“意向”的知识，从中总结出他如何理解他的话或作品，或者他打算如何理解它。我并不是说这种研究是完全无目的的，或没有前途的。但是无论如何，它是非常间接的，而且人们决不可能知道它有什么效果，它在何种程度上带来肯定的结果。这也完全不可能是人们之间，例如母亲和孩子之间，互相理解正常发生的途径。这是一个非常广泛和困难的问题，我们不打算在这里论述它。但是，似乎有一条短得多的理解别人的话的途径。如果问题在于可以经验到的事物或过程的名称的话，互相理解的发生或者是通过提出其他名词——它阐明了我们所寻求的那个名词的意义，[1] 或者是因为我们和说话者处于同样的客观情境中，面临同样的事物和过程，在意向它们和指出它们时，我们用了某些词或词组并且互相确定了我们所用的词的意义。另外，还可以对理念实体和对象进行直接理解，另外还有一种理解别人的话的意义甚至证实这个意义的自我同一性的途径，即通过为这些对象也许还有它们中的

关系命名。例如，那些在对一个具体现象进行的现象分析中共同合作的人都知道，人们如何以一种绝对清晰的方式对困难的现象事态形成一致理解，从而可以构成一种微妙的共同语言，即关于各种远远超出所谓口头语言的客体的质的特征的共同语言。当然在有些情况中我们不能在分析某些本质事态方面形成一致，于是也不能肯定我们是否使用了一些有相同的语词声音但有不同意义的词或者我们是否想到了不同的事态。如果在这样一种情况中没有理解的同一性，那么它就不能由对词和词组的共同理解来确认。然而，无论如何，这种研究（把语言构成和关于同样客体尤其是经验共同获得的直接知识相比较）是有前途的，并且形成了一种共同的主体间际的语言，它是逐渐形成的，并且由于共同完成的认识而进一步得到完善。文学作品，尤其是文学的艺术作品，有助于丰富我们的经验从而间接地发展我们的共同语言的构成。

所以，正确理解文学作品似乎会遇到的困难是可以排除的，并且至少在理论上有可能理解作品本身（而不仅是它的重构之一），以及把它（主要是两个语言层次）同其他所得到的也许以书面形式记录的重构相对照，以证明它们的精确性或不精确性。

但是正确理解文学的艺术作品的语言遇到了在科学著作中不存在的特殊困难。这不仅因为文学的艺术作品的语言主要从活的普通语言中吸收它的材料，不象科学著作那样利用严格的术语，因为它以一种特殊的方式运用普通语言的词和表达式。活的普通语言中几乎每一个词都是多义的，就象任何词典所明白显示的。当然，语境大大限制了这种多义性；通过语境（如果我们幸运的话），一个单一的意义从词的若干不同意义中选择

出来，并且词在句子中就显现出这一个意义。但是并不总是有可能以这种方式排除掉词的所有多义性，在任何文学本文中总是有着相当多的多义词。在优秀的文学本文中，句子构造本身的多义性（或来自有缺欠的句子构造的多义性）是比较少见的，就象句子中的相互联系的多义性一样，尽管这些多义性也并不总是可以避免的。所以读者在阅读中必须注意本文是否出于这样或那样的原因是多义的；他在阅读中必须是充分注意的和批判的，在这方面精通作品写作所用的语言是非常有帮助的。作品的语言得到正确的认识，不仅在读者对多义性存在充分敏感的时候，而且在他认识到哪些对本文的解释是这些多义性所允许的，哪些被本文的其他部分排除掉的，他还必须确定为多义性所允许的这些解释中，哪些对其他可能的解释有优先权，或者是否阅读中的所有解释都可以在本文的最后解释中给与同样的考虑。如果本文中出现了多义性，可以把它看作作品的一个偶然的缺陷，但是在有些作品中出现的多义性显然是作品艺术意图的一部分。这样，作品就仿佛在这种多义性中迷离闪烁，从而获得特殊的艺术效果。读者也必须借助于对作品的反思认识，意识到作品的这一性质并且必须把它理解为作品的一个特点。这样一种多义性的结果是有审美意义的，在审美具体化中，它们导致各种预测到的审美相关现象。在诗歌作品中，尤其是在抒情诗中，有一种对语言构成的特殊运用，在许多诗中没有一个词是在“字面”意义上理解的，它们是在“隐喻”的意义上理解的。说得更确切一些：在一首诗的语言中存在着一种“双重的意义”，两种意义都应当在阅读中得到理解，哪一个也不能从诗的内容中排除出去。意义有着各种层次，因此，诗中描绘或表现的“现实”也是分为各种层次的。其中一

个层次占据了前景，当然，“其他”层次只能在后面通过它显示自己。但是前景只是一种工具，只是让其他层次显现以及显示自己作为达到诗中唯一重要的东西的途径。结果，只有两个意义中的第二个才是应当思考和意向的；第一个意义仅仅使读者可以接近第二个意义。说得更精确一些：本文的第一种意义，在“字面”意义上理解，包含了这样一些指示——例如，脱节——如果读者要停止于第一种意义，他就不得不认为本文是没有意义的、愚蠢的，但是同时，本文中还有一些指示，它的意义和表面上看来的意义不同，本文的措词不是在字面意义上理解的，所以读者应当寻找另外一种没有明确说出的意义，当然，它在一定程度上得到暗示，但又是不清楚的，并且不足以使读者毫不费力地发现它。对这另一种意义的寻求——尽管它是不明确的，但仍然应当看作是“真正的”意义——可以以各种方式进行。读者既可以通过停留在实际的两个语言层次（以一种纯粹“逻辑的”方式）来发现第二种意义，也可以通过考虑由语言投射的描绘世界来发现它，在这里，同本文字面意义相应的那些客体第一次构成或开始构成。然后，我们就开始在通过字面意义描绘的东西（包括表现的东西）中，发现其他客体应当占据已经描绘的客体的位置的迹象，它们应当在不同的图式化外观之中来思考，并处于不同的关系中。但是这些其他的客体应当被看作同最初描绘的客体相联系（通过相似或类似性）。我们发现，在诗中成为真正焦点的正是这些新客体，但是它们不应当直接地显现自己，而不通过最初构成的客体的图式化外观；相反，它们应当借助于这些客体而得到显现。所以，最初的客体不应当完全从我们的视域中消失，而应当构成后一种客体的一个方面。显示应当描绘的客体为什么要选择这

样一种间接的方式，而不直接地按照字面意义指出它们，这是一个专门的问题，对这个问题的回答属于诗歌艺术的结构和描绘技巧的研究。我们这里关心的只是指出作品的一个具体的重构所面临的困难和危险。尽管一般说来我们知道字面意义不是实际意义，尽管本文给了我们寻找“真正的”意义的提示，确定这种新意义和属于它的描绘世界却并不是那么清楚和简单的。因为，关键在于我们并没有明确地得知它究竟是关于什么的，“字面的”和“实际的”意义之间的联系在目的上是松散的，并且保持着相当大的不确定性。有时候读者非常准确地发现了“真正的”意义；但是丧失它也是同样可能的，其他解释不应当完全从他的视域中消失。但是他如何以及凭什么应当排除这些其他解释呢？也许这只是一个让其他解释作为他所选择的那一个解释的回声，并且让描绘世界保持其糊模性的问题。如果我们过分强调选择一种单一的解释，那么我们就只有一种“阐述”——用埃米尔·斯泰格尔的术语——但不是对诗的正确的、完整的理解，因为正确的理解决不能是对一种单一解释的片面的选择（甚至也不是本文暗示给读者的那种解释，所以它最有可能是“真正的”意义）而排除所有其他的解释。但是，发现各种解释之间的正确联系，估计它们的可能性和艺术意义的各种程度，在重构中给它们相应的不同程度的强调，这些都不是容易的事情。如果我们要对作品有更深刻的理解，我们当然决不能把自己限于把握和理解语言的两个层次。这对于这种诗歌（有时候也包括散文作品）的忠实重构，尤其是审美具体化是不够的。正如我们在第10—第14节的研究中已经表明的，为了这个目的还必须有其他的规定；它们远远超出了仅仅对作品语言的理解，尽管它们毫无疑问要依赖于这种理解或作

品的句子意义。当然，有可能以这样的方式来制订这些新规定，即借助于它们整个作品的一个忠实的重构没有遇到什么特殊困难就完成了；但是它们无需以这样的方式制定，因为对作品语言的理解（两个层次中的每一个）并不绝对地确定贯彻它们的方式。无论如何，句子意义确定了它们应当遵循的方向，但是它们实行的方式在很大程度上要取决于读者的心情，取决于他偶然的客观化再现客体（在由句子投射的事态的基础上）的能力，等等。所以，为了确定我们对作品的重构是否忠实，我们必须对本文（语言构成），以及来自本文内容、构成作品所描绘的东西的可能性，进行反思和分析的认识，检验在我们的重构中是否以及在什么程度上存在着不精确性。几乎每一部（优秀的）文学的艺术作品都有其自己的风格和连贯性的类型，这对于这样一种工作是有帮助的，我们一旦意识到它们，它们就可以作为一个构成作品忠实的重构的向导或者作为一个警告告诉我们，偏离了作品风格和偏离了再现客体以及运用艺术手段的连贯性的那些点在作品的重构中可能是不准确的。当然，作品的所有层次和它的发展的所有阶段都必须考虑到，因为只有这样，我们才能看到作品构造中的风格特征和艺术连贯性，即使各个层次中的所有东西并不一定都得到忠实的重构。对作品的分析考察——它被用来检验重构的准确性——因此必须考虑作品的所有层次和所有阶段。甚至诉诸于别人的阅读结果，以及把他的结果和我们的相比较在检验重构的忠实性时也是有帮助的。我们不仅可以以各种各样的方式来检验我们的重构，而且可以使它更加完善，所以在适当的努力之后，我们所得到的结果就可以使下述推测具有合理性，即文学的艺术作品确实是象它在一个（完美的）重构中对我们显现的那个样

子。

4. 通过上述思考，我们回答了我们提出的最后一个问题：我们不可能有绝对的把握，保证我们的重构绝对忠实于我们所研究的文学的艺术作品，或者它仍然在这一点或那一点上是不忠实的（不准确的）。这个事实和文学学术的科学性质是不冲突的。对文学的艺术作品的认识——导致作品的某种重构——只是一般的经验认识的一种特殊情况，在经验认识中我们决不可能得到认识结果的客观性的绝对保证。我们对文学研究也不必要求更多；问题仅仅在于把我们的论断尽可能牢靠地放在给定材料的基础之上（即在文学的艺术作品及其重构的基础之上）。

Adb. 我在上文中区分了关于文学的艺术作品的知识的客观性和它的重构的忠实性（准确性），尽管二者是密切相联的。文学的艺术作品的重构的忠实性是作品与其重构之间相似性的一个实例，也表明了它们相似的程度；在有些情况中，这两种客观性是同一的，所以作品本身可以在重构中揭示出来，对于文学作品的知识来说就不存在这样一种联系的问题。没有什么知识（没有认识的结果）会类似于所认识的东西（认识的对象）。认识的结果是我们得到的关于对象的知识，当它同对象相联系时，它归于它的正是它本身独立于对象如何被认识而具有的那些属性（更普遍的特征）。在认识过程中，我们的知识和认识对象的关系既不是相似性的关系也不是（如人们所说的）一致性的关系；反之，它是非常独特的并且以下述事实为基础，即认识的意义是由该对象所意向的属性实现的①。如

① 参见胡塞尔《逻辑研究》第二卷。

果认识意义的确完全是由在对象中意向的确定性实现的，这些确定性是自身存在的并且是以它们的个性化方式呈现的，那么认识的结果就是严格意义上的知识，或者如果我们愿意的话，也可以说是“客观的”知识（这是同一回事）。如果人们习惯于在“知识”这个词前面加上“客观的”这样一种属性，这是因为知识可以从各种不同的角度来考虑，因为这样各种其他确定性就可以归之于它。所以，一个对象的知识可以是详尽的或不详尽的，它也可以是直观的或非直观的、直接的或间接的、肯定的或只是可能的，等等。人们常常在非常宽泛的意义上使用“知识”这个词，于是在认识过程中得到的各种信息都被认为是知识，而不管它是正确的还是错误的。在这种情况下，就有必要区别“客观的”和“不客观的”知识。

采取了这种宽泛的意义，同一部文学的艺术作品相联系并且在作品的一个特殊重构基础上获得的认识的结果仍然有可能是不客观的。这是因为，一部文学作品的重构和对同一部作品的反思认识之间有着本质区别。一个重构旨在逐字逐句忠实地摹写一部作品及其相应的意向性关联物，反之，我们对这部作品的反思认识的目的则是形成一系列关于作品的特点、构造其各部分的方式、艺术结构、最终艺术效果的判断，这当然使我们超出了从头到尾展开的重构，并要求我们对作品特有的特征具有全新的洞识（一种直接理解）。这种反思认识——尽管是借助于作品或一个忠实的重构进行的——在很多地方都有可能走入歧途，从而使我们形成错误的作品概念。所得的知识通常是不完全的（没有包括整个作品的所有部分和特性）；这是决不可能完全避免的。不必认为这种不完全性就是什么错误；它只是要求进一步论证我们所得到的结果。但是它也会造成对作品

的诸特点和各部分间的关系的歪曲的概念（例如，过分强调作品的某一个特点，低估了另一个、没有正确理解重要的艺术因素，等等）。所以，对文学的艺术作品新的反思认识包含着可能的错误的新来源，这些新错误在一定程度上独立于作品的重构。但是我们经常意识不到包含在以这种方式得到的认识结果中的错误。只有它们中出现不一致甚至矛盾时，或者只有在别人使我们注意这些错误时，我们才能清楚地理解它们，从而试图通过新的直接认识来排除它们。如果这种认识仍然在完成的过程中，如果我们自己没有把我们的认识结果看成是“最终的”，如果每一种东西都还在变动之中，那么我们就完全有可能发现并排除我们所犯的错误。然而一旦我们认为我们已经得到最终的结果，就只有别人关于同一部作品的结果可以使我们注意到我们的结论中有些东西错了。

但是，如果其他学者了解了我们的认识结果，他们必然要用语言阐述的一系列判断来表述这些结果，这就是可能的错误的另一个来源。

Adc. 认识的结果在这些判断中被记录下来，这些结果对于构成认识主体间际的判断如果不是唯一的手段，也是最重要的手段。所以它们的内容尽可能适当地证实一种直接认识的结果是很重要的。一个判断的内容将“证实”一种直接认识的结果，如果它包含着同样的意义意向，以及同样的相互联系和推论关系，作为在判断中表述和记录的认识中所包含的原始意向。

当然，我们必须区别一个判断的真实性和它的内容与认识结果的一致性。在一个特定情况中，一个正确的判断有可能和相应的认识结果不一致（在这种情况中，认识结果本身不是客

观的）；它的内容与这种认识结果相一致的判断因而将是错误的。只有它的内容与一种客观的认识结果精确地相一致的判断才是正确的。从以前的考察中可以看出，利用判断的内容证实直接认识的结果常常是一个非常困难的任务，只有在人们为这个目的而造出一种语言的条件下才能完成。在许多情况下,尤其是，如果直接认识确定在一个几乎尚未开发的领域中提出了新的成果，现存的语言不能为我们提供所需要的词和词组（即使它超出了通常的会话语言并且具有相当的技术性）。有时候，这个任务被下述事实弄得更加困难了，即语言中现存的句法功能和正常表述方式不足以描述直接认识中确实存在的东西，或者歪曲了它所提出的东西。在第一种情况中，我们面临的难题是发明新词（名词和动词），它们的意义内容恰好证实了那直接呈现的东西，准确地捕捉住它们的意义意向。在第二种情况中，我们的任务就更加困难了，我们要取消现存的句法功能，并试图构成新的逻辑一句法功能，尽管它们是新的，却可以结合进现存的语言体系中而不造成矛盾。在艺术作品的情况中，这些作品确实是一个真正的艺术家独创的创造活动的产品，并且导致了完全独创的审美具体化，要求我们对现存语言进行适当的改造是很难实现的，我们在试图这样做时所经历的失败，会使我们丧失在对艺术作品的反思认识中获得的新发现。在直接认识中已经发现艺术作品中新颖的和独创的东西，和同时发现那些属于它的本质的东西之后，我们仍然会无法对任何人恰当地表述它。

即使关于个别文学的艺术作品的判断尽可能完美地证实了在直接的文学客观认识中给予的东西，人们也不应当忘记下述事实，甚至最完美的判断体系本身也不能提供一部特殊的艺术

作品的等价物。在这样一个体系中，我们可以得到这部艺术作品的综合知识。但是它决不能代替艺术作品的具体丰富性，我们至少在原则上可以通过直接的研究认识达到这种丰富性。其原因首先在于，我们在科学实践中得到的每一个判断体系总是有限的，从而不可能穷尽文学的艺术作品全部丰富多彩的特征和往往是非常独特的特性。因此，这种知识总是不完全的。但是，还有其他原因使这个判断体系不可能构成艺术作品的等价物并代替它。判断体系只是深化和丰富了读者在普通阅读中可以获得的关于作品的知识。

一部被记录下来的文学的艺术作品的每一组判断（作为一个图式化构成），有着可靠的基础和内在的一致性，本身都构成一部文学作品，它是一部关于一个特定的个别对象的科学著作。它的各部分的排列次序（归根结底是个别判断）是由作品本身的构造原则确定的，它们在关于同一部文学的艺术作品的不同著作中可以有很大变化。从理论上说，这种次序不依赖所考察的文学的艺术作品中存在的事态的次序的。关于一部文学作品的科学著作中的判断，在其内容中首先可以理解所考察的文学的艺术作品各部分的排列次序，以及它的确定性中或作品的事态中的其他相互联系；但是这种理解所得以发生的判断的意向性事态，决不必按照它们确定其相互联系和次序的事态的同样方式来排列。相反，它们的次序和相互联系以及它们自己所处的相互联系，必须有别于它们所处理的东西。我们可以说，在一部关于文学的艺术作品的科学著作中产生了一种全新的透视，这部艺术作品从这个透视中得到描述。这个透视的选择是由学者的意向即目的确定的，并且只是间接地以艺术作品本身的结构为条件的。当然，这个透视也不同于我们在一次普通的

正常阅读中看待艺术作品的透视；这是因为，只有通过这个新的有距离的透视,作品才能显示它的特征、结构因素、艺术操作,等等，这些在普通阅读中避开了我们，因为我们从某种意义上说太靠近作品了。这些新透视（艺术作品由此得到描述）不必总是“外在的透视”。在对艺术作品的科学研究中，我们也可以并且必须“钻进”艺术作品并且找出横断面，作品就是通过它显现的，并且也在各个内在的点和内在的透视中被加以描述。只有这样，我们才能理解艺术作品本质的内在结构。于是，从艺术作品的丰富性中选择出一些特殊的部分和因素来，在它们的相互联系和依存中来理解，并且揭示出它们对艺术作品的整体及其艺术形象所发挥的作用。只有从这些各种外在的和内在的方面（通常为不同的学者所注意），文学的艺术作品才在学者研究的眼前形成其特有的结构和材料性质；最后一种同一性必然要显示在所有这些方面中。如果我们这时再一次阅读作品，直观地体验和理解它，看看它在我们面前及其内在固有的具体时间中各部分按顺序展开，我们就不仅认识到它原有的最初的形式，展现在我们面前的还有全部丰富的确定性和结构，这只有间接地通过对作品的学术的反思的认识才能揭示出来。当然，在不同角度，外在透视和横断面的全部相互作用中，时而是这一个，时而是另一个方面、层次、细节，相互联系、依存关系得到强调并且突出到前景，而其他的则只是从一定距离之外偶而地触及，常常根本没有提到，所以作品的建筑似乎以一种特殊的方式歪曲了，出现了许多似乎和艺术作品本身相异的现象，如果我们要艺术作品再次以其本来的形式出现在我们面前，就应该排除掉这些现象。在考察文学的艺术作品时这些问题是无法避免的，因为只有以这种方式，我们才能得到一个

有稳固基础的文学的艺术作品，这使我们独立于普通阅读的各种偶然情况。但是另一方面，在这个过程中也存在着各种危险，例如，艺术作品中诸要素的次序的歪曲，过分强调它的某些确定性而忽略另外一些，出现某些同艺术作品相异的现象，等等。还有一个危险是，我们在各种各样的透视和角度中无法找到，从艺术作品本身的性质产生的图式化外观，和那些同学者的倾向以及他的研究个别目的的任意性相联系的现象和显现方式的界线。当然，在阅读关于一部文学的艺术作品的学术论文时，有可能进行一种相应的由这篇论文的各个句子传达的事态的客观化（参见第十节），从而更接近艺术作品和它的真正的形式；但是从前面的分析中我们知道，以同样方式排列的同一系列判断有可能以不同的方式完成这种客观化。我们必须要问，上述相对性可以在什么程度上排除掉。还有一种可能的和非常明智的做法是，阅读有关同一部艺术作品的各种论文，从它们的结果中综合地重构出一个关于作品的独特形式的理解，它摆脱了研究的相对性。但是毫无疑问，这个过程的恰当性和合法性是决没有问题的，不断地提出同样非常困难的问题，从研究中产生的艺术作品的哪些方面是作品所独有的，并且鲜明地表现了它的个别的本质，哪些只是相对于研究本身的某一阶段和研究者的个性并且可以追溯到它们的。这个问题可以决定吗？我们不应当从一开始就回答一个简单的“不”。但是我们也不能简单地忽略这个问题。

有一件事从一开始就是清楚的。没有什么关于一个个别的文学的艺术作品的学术描述（借助于一系列判断得到的），能适合于艺术作品本身，它也不是艺术作品的等价物，也不能代替作品。但是，这本身在描述中既不是缺点也不是错误。它并

未被看作是艺术作品的等价物；所以我们不能因为它不是这样一个等价物而指责它。它所起的作用和艺术作品所起的普通的，但却是精心完成的阅读作用截然不同。两种接近艺术作品本身都是合理的并且给了我们关于它的不同类型的知识；它们互相补充并共同形成一种连贯性更强、更深刻和综合的理解。普通阅读——尽管它旨在获得作品的审美具体化，从而理解一个特殊的审美对象——促使我们提出各种有关艺术作品本身的确定性和特性的问题以及有关艺术创作的问题，从而导致了对艺术作品的反思认识。然而，对艺术作品的反思认识（在它展开时）促使我们重新专心地和慎重地阅读艺术作品，这种阅读反过来使我们更精确地并以一种更恰当的方式进行反思认识，并且在分析的考察之后进入到对作品的综合理解。这就导致了对艺术作品性质的新的洞识，也导致了关于它的各种确定的新的疑点，于是又促使我们进一步研究，等等。从一开始就断言，这个多次引导我们回到作品本身的复杂过程，不能使我们走出相对性和“主观”曲解的循环，这至少是一个过分轻率的决定，它决不能帮助我们克服我们面临的问题。如果我们不从一开始就放弃对于一种特殊的“科学性质的”要求（出自骄傲自大），困难是不可能克服的。由于过分夸大认识的作用而产生的骄傲，常常使我们陷于徒劳的怀疑主义。

在结束这些思考时还有一个问题：我们在第一章里曾经指出，在文学的艺术作品中，有可能以完全不同的方式实现再现客体的客观化，这些客观化的数量根据作品的性质而变化。这个事实导致了一个普遍的理论问题。有没有可能通过巨大的努力并克服所有的理论困难，获得关于一部文学的艺术作品的单一系统的判断‘?一个单一系统’这个术语应当这样来理解,属于这

个系统的判断的次序不在考虑之列。或者换言之，关于一个从某一角度考虑的文学的艺术作品得到两个或更多正确的但又不是同时发生的判断体系是不可能的吗？

当然，我暂时不考虑每一部文学的艺术作品中都有不定点（它们可以以各种方式填补）这一事实，因为目前我们考虑的是对作品本身进行反思的为审美认识，而不是对它（可能的）审美具体化的认识。所以不定点仍然保持着空白，在对作品的认识中，我们将只考虑在作品中存在着填补它们的可能性。因此我们暂时只关心那些涉及在作品中确定的图式化外观和性质的判断。如果在每一部作品中都有可能对再现客体（明确地）进行不同的客观化，那么进行客观化的不同方式似乎就会导致具有不同确定性的再现客体，关于它们的判断也将是不同的并且不会互相一致。但是以不同方式客观化的再现客体以什么方式互相区别呢？它似乎不可能是关于材料、质的确定性的，因为它们或是以一种直接的明确的方式（这就是说，如果作品的本文本身是明确的——但是我们在这里不考虑不明确的作品），由句子的材料确定因素确定在作品的两个语言层次中，或者它们是语言层次中所确定的东西的必然结果。为了避免关于一部并且是同一部作品出现两个判断体系的危险，比较明智的说法也许是，作品的客体层次是没有完全确定的，不仅因为其中显现的各个客体在许多方面是没有明确确定的，而且因为它的范畴结构在某些情况中也是没有完全确定的，而且因为它的范畴结构在某些情况中也是没有完全确定的，或者也许应该承认，再现客体不同的客观化方式可以导致不同的范畴概念，然而它们并不冲突（而是互相补充）。这个问题应当在许多具体例证的基础上来研究，因为文学的艺术作品本文的明确性和完整性似

乎可以有很大的不同。常常只有非常精确的分析才能揭示一个本文的真正构成，初看之下，这个本文有许多出色的性质是非常清楚和完整的，与此相联，作品本文的句子的材料内容也可能碰巧可以对再现客体的材料确定作出双重的解释，从而导致（如果已经成功地进行了客观化）两个不同材料的客体。如果我们按照作品的两个语言层次确定的那样来理解这些客体，它们甚至在由句子意义确定的材料方面都不是完全确定的。不管在具体作品中是什么情况，至少有一件事是肯定的。如果一部文学的艺术作品中的再现客体在进行客观化之前，没有在材料或形式（范畴的）意义上明确确定，在本文中明确确定的这些客体的图式化外观也没有完全确定，那么就不得不说，已完成的客观化或作为这种客观化的结果而实现的再现客体的形式，就不属于作品纯粹的重构，而是属于它的具体化之一。那么，那些涉及以这样或那样方式明确地客观化的再现客体的判断，就不应当包括在关于文学的艺术作品本身的判断体系之中。但是，我们将不得不在这个体系中包含一系例判断，陈述由两个语言层次的意义内容确定的有关再现客体的东西（而没有经过客观化的过程），同时作为一系列不同的可能的客观化而悬而未决的东西；以这种方式各种明确地客观化的客体将作为一系列潜在的东西而属于艺术作品，它们只有在个别的具体化中才能获得一个真正实现的构成的现实性。于是，这些关于客体的悬而未决的东西的判断就属于同一组判断，象那些关于作品中的不定点以及在具体化中填补它们的可能的方式的判断一样。但是，如果相反的说法被证明为是正确的，如果客体在客观化之前已由本文明确地确定，并且我们仍然形成关于作品的不同判断体系，那么，这根本不意味着这些判断是互相冲突的，相反，

它们只是适用于再现客体材料和确定性的不同方面。所有这些方面都包含在客体中，但是在对象的整体之内，某些性质得到更多的强调和更清楚的区别，这是因为认识中的强调以及在相应的判断中对认识的理解。当然，这是一种不适合作品本身关系的不平衡的强调，但可借助于对作品本身的直接认识而得到纠正，以及把过分强调和区别的因素安置在再现客体的统一整体中。无论如何，没有任何东西强迫我们认为，关于文学的艺术作品本身的所有那些方面，尤其是再现客体，它们在作品中是明确建立的，我们必须得到同时既是正确的又是不一致的判断。相反，只要我们形成互相不一致的判断，那么，它们或者并不都是正确的，或者，如果都是正确的，它们也不互相冲突，而是涉及作品的不同细节或作品的不同具体化。

在结束这些关于对文学的艺术作品的前审美反思认识所提出的知识批判问题的论述时，我们必须强调我们所说的只是关于这个问题的一些初步见解，只有在对具体作品进行研究认识时，我们才能对这个问题进行更详尽的研究。

第三十二节　关于审美经验的知识批判的若干问题

我们在阅读文学的艺术作品时所产生的审美经验并没有给我们提出关于一个审美对象的知识的任务。它的功能最初只是构成这个对象，因此只是构成这种特殊认识的出发点。所以，它在一定程度上是由作品得到显现的部分或性质制约的，但又不完全是由它们确定的，因为经验主体，他的能力、他的倾向、

他在阅读时碰巧所处的相对偶然的心情，都或多或少对审美经验的形成有着不自觉的影响。这是读者和艺术作品相撞的结果，但是这两种因素所发挥的作用并不总是相同的，也并不总是有着同样的意义。许多审美经验是以作品为主而展开的，但也有许多经验是以读者为主展开的，尤其是当他不仅接受艺术作品中所提供的东西，而且采取了一种非常能动的态度时。它的能动性的增加甚至可以为作品的特征所刺激。所以，即使对于同一作品和同一读者，审美经验也可以采取完全不同的进程，并构成不同的可允许的审美对象。当然，发生相撞的环境在这里也发挥着重要的作用，正如我在第二十四节试图指出的，在构成审美对象时，审美经验和指向作品性质（当它出现在重构中）的感知因素交织在一起。另外，特别是在经验的后期阶段，审美相关性质和审美价值或以它们为基础的价值因素已经开始构成，经验是一种和这些价值直接联系的形式，经验主体对价值的情感反应就是来自这种联系，它可以构成对于在经验中构成的审美对象进行认识的基础。然而，这些相互交织的认识契机却是根据经验的最后结果或目的而不同地展开的。或是（a）经验主体关心的只是在同艺术作品的联系中以及通过构成一个审美对象来获得这种对他有价值的经验，或是（b）他在经验中关心的是在构成审美对象时出现的某些价值知觉以及认识。在第一种情况中，审美经验是人类生活的一个特征，本身是自足的；在第二种情况中，它是对一个具有价值的对象进行审美认识的准备和手段。审美经验所赖以进行和思考的这些不同方面在知识的批判中引起不同的问题。让我们首先讨论第一种情况中产生的问题。

Ad（a）在对文学的艺术作品认识的前审美方式的认识论

考察中，核心问题是这种认识的客观性以及通过它得到的判断的真实性问题。审美经验的客观性问题在自足的审美经验中是没有什么意义的。反之，其他三个问题占据了突出的地位：（1）审美经验的有效性问题；（2）读者和同一部文学的艺术作品相联系而产生的审美经验可接受的可变性和多样性的问题，它又带来了审美经验和构成这种经验的来源的艺术作品的关系问题；（3）审美经验在人类的生活中所起的作用及这种作用如何根据经验的实际能力而改变的问题。

1．当我们说审美经验的“有效性”时我们想到的是什么？我们和同一部文学的艺术作品相联系而产生的审美经验不仅它们本身是不同的，而且导致了作品具有不同特点的审美具体化。有些审美具体化具有的审美相关性质比其他一些要少，而后者则具有大量的这种性质。例如，在我称为“语文学的”阅读方式中，审美相关性质的范围就限于可能出现在语音层次和意群层次的那些性质。但是在一种我们试图考虑作品所有层次的审美意义因素并把它们结合为一个整体的阅读方式中，这些性质的数量一般就增加了，并且清楚地显示出具体化的作品的审美价值。同时，不定点可以以许多不同的方式来填补并可以在具体化中造成明显的区别。所有这些都表现了审美经验变动不居的“有效性”。当它在同一部文学的艺术作品的基础上形成的审美具体化中包含了较大数量的审美价值，和一种较高的总体审美价值的时候，它具有较大的有效性；但是具体化中出现的审美价值必须满足的条件，必须存在于艺术作品可能的实现范围之内的价值领域中。这个限定防止我们把任何有效性归于审

① 这种经验既可以属于同一个读者也可以属于不同的读者，我们把两种情况都考虑在内。

美经验，而在这种经验中，经验主体并不关心艺术作品，而是把它作为刺激自己并且以任何他喜欢的方式在经验中得到快乐的工具。最低限度的有效性包含在一种没有构成审美对象的经验中，很明显，它仅仅是一种审美经验。这种现象的产生通常是因为在经验的过程中，出现了一些很强的、本身不是审美的情感，对它们的体验对于经验主体来说成为一种审美情感的源泉。审美经验的有效性，按照我们对它的解释来理解，决不能和审美经验“正确对待”艺术作品的方式和程度混淆起来。当一种审美经验是作为认识一部（文学的）艺术作品的审美具体化，从而也是认识艺术作品本身的准备时，就要考虑最后的这个因素。

审美经验的有效性在很大程度上取决于读者的能力，他对某些艺术主题的兴趣，他具有的想象的类型，他的想象的范围和能动性，他的感受力的敏感程度，他的情感反应的能动性的水平，他具有的审美文化的类型。另外，填补不定点的方式也起着重要的作用，因为，这可以以各种方式影响审美价值质素的现实化。有时候没有完成一个重要的不定点，或者一个作品不允许的完成方式和作品的其他特征或已填补的其他不定点不和谐的完成，都可能损害具体化的内在统一性，或者至少歪曲了它的审美相关性质的和谐。另一方面，有意地不完成不定点不可以加强具体化的质的和谐的统一性，从而增加了它的总体审美价值。所以，为了判断审美经验的有效性，我们不仅需要关于这个经验的具体化所具有的审美价值的知识，而且需要一定的关于艺术作品本身和它所暗示的其他可能的具体化的知识。只有根据艺术作品的艺术能力或价值，并且通过同一部作品其他可能的具体化的比较，我们才能看到我们所体验的东西所能够具

有的审美效果。关于这个问题可以构成一门完整的学科。

2。审美经验各种不同的效能一方面由审美经验中产生的作品具体化的结构显示出来，另一方面，由审美经验可能采取的不同过程，特别是构成它的最终阶段的方式显示出来。采取了不同过程的经验提供一个不同构成的具体化。但是情况是非常复杂的，没有广泛的研究，就不可能笼统地说，一个构造不同的具体化是由哪些差别产生的。然而我们可以在这里提供某种提示。审美价值是以一系列审美相关性质为基础的，这些性质（结合在一起）同适当的价值性质严格地互相联系着。在一个审美对象中，某一价值性质的出现取决于经验主体是否在作品的具体化中，成功地现实化了一系列经过适当选择的审美价值性质。然而，这些性质中的每一个在具体化中的出现是以两个方面为条件的：一方面是作品的重构，另一方面是经验主体。在第一种情况中我们关心的是，每一个审美价值性质，如果它不是由主体以一种不合理的方式嫁接到审美对象上去的话①，就必须在艺术作品的价值中性因素中有其相应的基础。这些价值中性因素——它们构成审美价值性质的基础——在艺术作品中确定了艺术作品的艺术价值。当经验主体在完成审美经验时，成功地使作品中的艺术价值现实化的时候（不是必须在它们的重构中，因为这和经验的“正当性”或它所谓的客观性问题相联系着，我们很快就要论述到这个问题），审美经验就获得其有效性。我们现实化的这些因素（构成艺术作品的艺术价值）越多，审美对象中的审美价值性质也就越多，这增加了产生审美价值的可能性。换言之，审美经验的有效性可能要大得多。

①我们在这里遇到的问题同审美经验的有效性无关，而是同经验结果的通常所谓“客观性”问题相联系的。

然而，它并不是必然如此，因为这些价值的出现还取决于其他因素。在艺术作品中构成审美价值性质基础的这些价值中性因素仍然存在着下述区别：（1）在它们构成审美相关性质的能动性的水平上（首先，它们是构成这种特殊性质的必要和充分条件，抑或仅仅是必要条件）。（2）在它们影响艺术作品的经验主体的能动性的水平上（它们是否足够能动地激发他的敏感性和能动性，以投射和生动地现实化审美相关性质）。这些构成艺术作品的艺术价值的因素，越是在审美经验中得到充分的现实化，审美经验的有效性就越大。但是展开中的审美经验的“主观”方面也发挥了重要的作用。经验主体必须具有足够的敏感性以便（1）理解或现实化艺术作品适当的因素；（2）区分由它们预先确定的审美相关性质并以一种积极的方式意向性地投射它们；最后（3）在它们构成之后在审美对象中感受它们，理解以它们为基础的审美价值，以一种适当的情感方式对它们作出反应——换言之，对它们形成一个适当的价值反应。审美经验有效性的类型必须是由影响经验过程的互相依存的客观和主观因素所确定的。但是这些因素，正如以上所指出的，具有完全不同的种类，并且部分地是互相独立的。所以它们的总体贮存在不同的情况中可以有很大的变化。一方面，经验的有效性可以有很大变化，即使对于同一部艺术作品和同一个审美主体。但是另一方面，同一部（文学的）艺术作品的相应的审美具体化互相之间也可能有很大的分歧。所以我们可以问，一部并且是同一部作品的这些具体化可能的可变性的界限可以有多宽①。

①这个问题的阐述还不够准确，我们很快就会对它作出精确的陈述。

与此相关，我们必须稍稍研究一下不定点的完成，以及在具体化中文学的艺术作品的潜在因素的现实化。在一个不定点的完成中包含着三种因素：（1）艺术上惰性的和审美上中性的因素；(2）活跃的因素，它们本身或者和艺术作品中其他因素结合在一起构成审美价值质素；（3）本身就是审美价值质素的因素。在具体化中变为现实的因素的方面取决于不定点的广度以及审美经验的进程。但是仅仅某些审美相关性质可以在一个具体化中现实化这一事实本身，还不足以决定整个具体化的审美价值。因为还有许多不定点以及许多填补它们的方式都可以构成审美相关性质。但是对于构成一个具体化的审美价值来说，尤其是它的总体审美价值，不是任何审美价值质素都可以胜任的，必须以适当的方式对这些性质进行选择。这种性质的选择，一部特定作品具体化的若干可能性之一，取决于不同的不定点互相适应的方式和审美经验的有效性。在一个具体化中，审美价值质素可能以这样一种方式来选择，它们没有导致和谐，从而也不能构成一种以统一的方式确定的审美价值。但是，这些性质可以很容易地在一种特殊选择的结合中得到现实化，这种结合在一个具体化中构成某种价值，甚至若干种互相和谐共存的审美价值，在理想的情况下，甚至是互相需要的。一般的情况是，并非所有选择的要素都是同样可能的，这就是说，它们中的许多是由艺术作品中的因素（在作品中确定，并且和不定点相联系）强烈地暗示给读者的。所以它们比其他性质（那些属于同样可接受的“填补”不定点的性质）更有可能被经验主体现实化（投射）。其他的取决于艺术作品的审美经验主体：他在审美经验过程中对填补不定点的东西进行现实化时，是不是具有充分的能动性，他是否具有必要的想象力和感

受力来判断不定点的哪些方面应当得到现象的呈现以便填补它，另一方面，哪些东西必须不注意和反应地保持不变。换言之，它取决于他是否具有审美的机智，只接受那些互相和谐的（或可能导致所要求的对照）填补不定点的方式，它们不是呆板的，而是能动的，因为它们要么本身即包含审美相关性质，要么是构成这些性质的充足条件。它取决于读者的行为方式，还有审美经验的过程是否是由一种任意的和偶然的情绪确定的，或者读者是否作出努力来影响甚至控制审美经验的过程，特别是填补不定点的过程，带着利用艺术作品给他提供的机会的意向，使审美经验中产生的审美对象可以具有艺术作品所容许的最大限度的具体化的审美价值。每一部个别的（文学的）艺术作品都允许具有不同审美价值的具体化，它们不可能全都呈现在同一次具体化之中，因为它们一般是互相排斥的。所以，审美经验的主体自然要依次现实化同一部作品的不同审美具体化，以便至少部分地实现作品所提供的可能性。至少在一定程度上他要力图指导他的经验，使不同的审美价值得到现实化并使它们达到现象的自我呈现，从而和它们相联系，并以一种适当的情感方式对它们作出反应。最初他可能不考虑这些现实化的具体化的每一个是否确实正确地对待艺术作品，因为他所关心的只是一系列现象地具体化的价值，以及他同它们的情感联系①。但是这样，我们就必须问究竟有没有一个作品审美具体化的这种可变性的可接受的界限。

一般地说来，我们不可能说审美经验过程中的每一变化和偏离是否都对具体化及其价值的最终形式具有决定性的意义；

①野心勃勃的不负责任的戏剧导演正是这样，他们冷酷无情地改编戏剧作品仅仅为了追求舞台效果。

我们必须研究具体情况，在我们关于同一作品的经验过程中找到几个变体。但是很清楚，在形成一部并且是同一部作品的具体化时各个审美经验所有各种区别中，审美经验最终阶段的形成发挥着最重要的作用：在这个阶段中，审美价值性质以及审美价值现象地构成了；在这个阶段中，对这些价值的反应在经验中发生了。这两个阶段构成经验的有效性的最后音符。所构成的审美价值或最终的总体价值越高，可以预料到它在经验最后阶段的价值反应中得到的承认就越多。它将不是普通的快感，而是某种赞美、欣喜，并且结合着一种对价值的肯定——即证实了它的存在，赞成这种价值的存在是一件好事。如果构成了一种肯定的但不是特别高的价值，价值情感反应也就相应地采取另一种确认或认可的形式；它也变得不那么活跃，不那么生动了，不再是如此之“热”，而是微温的，甚至是冷淡的，它不再能以同样的方式吸引经验主体了。其中仍然包含着“确证”的因素，但不再是那么强烈了。最后，如果审美经验构成一种否定的价值（“非价值”），那么价值反应就是一种排斥，一种对这个非价值本身及其具体化的谴责。这种排斥是“确证”的对立面，所以它伴随着一个非存在的假定，并含蓄地证实这种非价值的存在不是一件好事（它可能是件坏事）。如果形成一种更大的否定价值，人们甚至可能产生一种带有情感色彩的反感、厌恶，甚至是憎恶。但是，同一部文学的艺术作品的两种审美经验（采取了不同的过程），也有可能构成两个具有不同质的但同样高的审美价值的具体化①，因为同样的不定点可以以完全不同的方式来填补，从而可以构成不同的审美相

①我没有忘记证实两种不同质但同样高的价值是非常困难的。但是另一方面，这个问题属于一般价值理论，这里不能讨论。

关性质[1]。于是价值反应就可能是不同的（尽管其价值是同样高的），因为作品不同的质的确定性要求不同的反应。例如，我们可以比较两部不同的文学的艺术作品。一个展现出水晶般明澈的构造，审美相关性质通过各个部分分布得非常合理，从而具有一个审美相关性质的和谐。在其审美具体化中我们看到一个“古典的”、理性结构的静穆的魅力。另一方面，另一部作品没有显示出什么特殊的构造优点；然而在审美知觉中显示出许多抒情的情感因素，这些也导致了一种和谐，并且具有一种完全不同的独特魅力。两部作品在审美具体化中可能具有同样高的价值，但是价值反应的性质在其最终形式中是不同的，尽管两种反应都确认其价值。在第一部作品中，占主导地位的是一种对结构的完美和谐的静穆的赞美，这种赞美是从一定的观照距离中体验到的。在第二部作品中，突出的是一种对作品特殊情调的魔力带有情感色彩的快感。在一部并且是同一部文学的艺术作品的两个不同的审美具体化中也可以出现类似的情况；有些人可能强调作品出色的结构性质，另一些人强调微妙的、抒情的情感基调。

一般地说来，正象同一部作品的不同审美具体化可能具有同样高的价值但又具有不同的价值性质一样，价值反应也可能

①例如，在不同历史时期阅读同一部文学的艺术作品时，这种情况就很容易发生。在不同的历史境况中人们以不同的方式填补不定点，并且倾向于同不同的审美相关性质交流，以更多的自由具体化它们，同时却忽略了另一些性质。但这并不意味着这些性质本身的价值性改变了，而只是在某一历史时期某些审美价值性质更流行。所以，人们在具体化中为它们创造了显现的条件；但其他性质没有得到具体化，尽管它们的价值性依然如故。只要在不定点所允许的可能性范围内有两种不同的填补方式，就不能说哪一种方式是作品不适当的或错误的具体化。

达到同样高度的认可，但又具有不同的质的确定性。在文学的艺术作品的审美具体化领域中，正因为这些都是多层次的和具有一个准时间结构，价值程度的直线排列和价值反应的直线分级都是不能成立的[1]。存在着可能的审美价值的若干不同的体系和可能的价值反应的若干不同的体系。这些是由审美价值中和谐的不同基本类型确定的，或者如果我们愿意的话，是由文学的审美对象不同的材料确定的，或者是由审美价值质素和谐的不同风格确定的。在一部并且是同一部文学的艺术作品的具体化中也有可能交叉了若干种价值体系，因此它们既可能互相冲突也可能互相和谐。这不是人们经常提到的审美价值的“相对性”，或者用一个流行的术语“主观性”的表现，而是文学的艺术作品的基本结构的必然结果，它接受的正是这些可能性。

当然，很早以前就证实了，早在智者时代，一部并且是同一部文学的艺术作品，从而一般地说来任何艺术作品，可以导致不同的价值反应，它们有时候是互相截然相反的。这个事实很快就导致了关于（审美）价值的所谓主观主义和相对主义理论，这个理论概括为一句话就是“关于趣味没争辩”。这个说法使对艺术作品的判断和我们同作品联系的彻底的无政府主义合法化了。在我们的时代，这种观点一方面采取了对价值带有感觉主义色彩的怀疑主义形式，这是由各家新实证主义者所鼓吹的（在对他们的观点的高度“科学”性质的骄傲意识中），另一方面采取了历史的相对主义的形式，这主要是从黑格尔和狄尔泰发展出来的。论述这些新的怀疑论观点会使我们离题太远。但是指出这个怀疑论的“关于趣味没争辩”的根源是有益

①这种观点也许适用于所有审美对象，但这需要进行专门研究。

的。

这种观点首先的根源在于，不能区别文学的艺术作品（或一般的艺术作品）和它的各种具体化。结果，关于审美具体化（或价值反应，然而这不是一回事）的判断被运用于艺术作品本身。于是似乎互相冲突的和互相排斥的价值被归之于同一部艺术作品，当然，这是一种令人遗憾的状况。

因为怀疑论者不知道，或者不情愿承认艺术价值和审美价值之间的区别，他们不知道审美价值所要求的价值判断（价值反应）完全不同于艺术价值所要求的。所以他们把所有价值判断都当作审美判断，从一开始他们就认为这种判断的证实是不合理的和不可能的。

他们不承认价值本身和价值反应（或价值判断）之间的区别；因为他们基本上否认一切价值，尤其是审美价值的存在，所以他们企图把价值降低为“价值判断”（评价），于是他们使价值同心理学和社会学或者历史哲学联系起来。

当价值本身和对待价值的主观行为方式，尤其是价值反应相混淆时，价值评价（快感、价值判断等等）中的变化就和价值本身中的变化，或者具有价值的对象中的变化相混淆了。例如某一对象，比如说莎士比亚的戏剧在一个时代得到高度评价而在另一个时代却不是这样，于是他们就简单地断定对象失去了它的价值。但是，由于怀疑论者同时还相信对象的属性根本没有发生变化，他得出的逻辑结论是这个对象从来也没有任何价值，所以不存在什么价值，而只有不断变化的价值评价，它们于是被断定是“主观的”以表明它们投射了价值的虚构。怀疑论者不承认，认识价值以及错误地假定价值的存在同样都是可能的。价值的错误假定应当发生在各种情感的影响下。在价

值评价中，没有任何个人的、心理学的、甚至社会条件的变化可以改变价值本身以及具有价值的对象中的任何东西。

这些混淆已经被廓清了，已经作出了适当的区别；所以价值论的怀疑主义的基础被破坏了。当然，这并不是说一切价值将得到正确的认识或者关于它们的认识、它们的存在和确定性不会产生任何疑问了。

在处理同艺术作品及其具体化相联系的价值问题时，怀疑论者还忽略了下述事实，即文学的艺术作品是一个图式化的形式结构（和一切艺术作品一样）①，所以它预先确定了可能的审美具体化。这些具体化的数量可以根据要求而定，但它们不可能在它们的确定性方面毫无限制地变化，如果它接受并满足了下述要求的话，即它们不应当委诸文学消费者的快感而应当以作品忠实的重构为基础，并且“正确地对待”作品。它们所赖以产生的审美经验不应当采取一种完全任意的进程，而是应当由认识艺术作品的一定方式，以及在审美经验中以前实现的具体化的部分来控制的。这样，作品所允许的审美具体化的方向就大致地限制在它的确定方式中，它的基本类型至少在原则上对理解力是清楚了。

最后：我们必须在分析审美具体化——它是以一种明确的方式构成的（特别是其中构成的审美价值）——和以它为基础并同它相适应的价值反应和价值判断之间的关系，以便判断“关于趣味没争辩”这一普遍说法的正确性或不正确性。只要这项工作还没有完成，对这整个问题的怀疑论解决的出发点还

① 麦克斯·威尔利最近在文学的艺术作品的图式化结构和价值问题之间建立了一种联系，但即使他在对待审美价值问题上也没有克服相对主义倾向。参见他的《诗歌的价值与非价值》。（科隆1965年版）

没有得到纠正，在审美价值问题上的价值论怀疑主义和相对主义就是一条容易的途径，它可以使它的支持者摆脱认真研究问题的烦恼。

当然，必须承认上述关系中的两项还没有得到充分的研究和阐述。我们还不知道存在着什么审美价值，或者它们中的哪些可以在文学的艺术作品的具体化中出现。对不同的情感价值反应也没有作出令人满意的分析。但是随着研究的进展，我们仍然可以知道即将来临的各种问题在理论上的可能性和界线。

价值反应是主体在直观中体验到某种价值的直接反应，这种反应来自主体对具有质的确定性的价值的情感感受（我们也可以说："把握"），它以一种有意义的方式同自我呈现的价值性质内在的认可和确证行为相适应的，如果毕竟有一种价值反应的话。希尔德布兰德把这样的反应归入所谓的态度之中，他当然是正确的；但是必须加一点补充，即存在着各种各样的态度，它们可能是非常理智的，例如把别人的意见指斥为错误的。然而，价值反应至少部分地是由情感确定的，尽管它不完全是情感的，因为它和一个自我呈现的对象（呈现为有价值的）有着意向性关系。如果对价值的直接理解是不成功的，就根本没有价值反应。在对价值的直接理解中，价值就其材料（性质）而言直观地（现象地）自我呈现。如果这种理解没有成功，或者就根本没有价值出现（就其性质和程度而言），或者它是非常不完美的。例如，如果价值性质没有表现出充分

①这可以由于许多原因而发生：（a）由于"客观"原因，即艺术作品没有充分的艺术有效性，（b）由于"主观"原因，即观赏者未能感受和把握作为价值基础的审美价值性质，或者主体以一种特殊的方式"盲于"或"聋于"特定的价值性质。

的强度、鲜明性和生动性，那么价值的程度也就变得不清楚了。但是，如果对价值的直接理解是成功的，那么价值反应就自然而然地发生了。我们可以说二者——对价值的理解和价值反应—— 通过经验构成了一个整体，尽管价值反应是经验主体的一种不同于价值理解（就这个词的狭义而言）的行为方式。这个理解和反应的整体常常就是人们说 “ 评价 ” 时所意味的东西，尽管评价这个词也可以指称以这个整体为基础的价值判断。一个判断是一个纯粹意向性行为，并且本身构成一个整体，这在评价中可能不存在，就我们使用这个词的狭义而言；它也可以离开评价而进行。在后一种情况下价值判断就没有为评价所证实。

价值反应对价值本身有意义地相适应，这是和价值的两个本质上互相联系的因素相联系的：它的价值性质和最终的价值程度，后者正因为以这种性质为基础，以一种绝对的方式体现着价值的特点。只有后来通过和同一价值体系中的其他价值相比较，我们才得到一种程度的相对确定。在价值反应中，情感强度相应于价值性质并且根据它的本质同它互相联系着，反之，价值程度相应于“ 评价行为 ”（认可、欣赏、确证以及反面拒绝的方式），它同时又是主体方面接受价值的程度的形式。价值反应中的这两种因素都是反应的构成成分，它们必须以某种形式出现在反应中，并确定着它的性质。它们是紧密地互相联系着的，尽管情感强度可以在一定范围内发生变化，而确认行为却保持不变。这和下述事实正相吻合，可以有不同性质但仍然是同样程度的价值。

如果我们考察价值（尤其是审美价值）和价值反应的结构，我们可以说（或至少是推测），从理想的角度看，价值与

价值反应有着密切的相互联系。这就是说：对于每一种价值（它是已构成的并且由一定的价值性质而具有相当明确的价值程度）来说，都有一种而且只有一种完全相适应的价值反应，后者反过来又明确确定了它的情感强度和确认行为。然而，对于那些由一种明确确定的认可行为构成，但具有一种可以在特定范围内变化的情感强度的价值反应来说，在一个体系之内相应有一个精确界定的价值系列，它们具有同样的价值程度，但有一种可以在固定界限之内变化的价值性质。但是对于由同样一个价值性质确定的价值来说，在程度上有区别似乎是不可能的，因为价值性质（哈特曼称之为价值材料）确定价值的（绝对）程度。当然，不同的价值性质仍然可能具有同样的价值程度。

但是这种理想的相互联系（它现在有待于详细地证明）本身不能使我们避免价值论的怀疑主义，尤其是在审美价值领域中。在相互联系的要素中，即价值和价值反应，重要的仅仅是价值是构成要素而价值反应是伴随要素。只要涉及到它们的存在和属性，价值就独立于价值反应，但是它们确定着价值反应。如果价值是真正的而不仅仅是表面的价值，它们就以它们构成其价值的对象为基础；为了存在，它们不必首先被理解、被反应或判断①。

①价值理论中的主观主义者坚持相反的观点。在他们看来，价值如果毕竟存在的话，也是来自于判断，而判断在一定程度上是创造的并且本身在时间中变化着。但是人类的创造性并不在于制造出某些价值的幻觉，而是在于创造艺术作品以及共同创造作为价值基础的审美对象。对价值的理解和价值反应都不是真正创造的。对价值的理解是接受的、理解的，从而是"被动的"行为；价值反应构成主体对他所面临的材料的一种反应和态度。先验唯心主义（以及实证主义心理学家）认为每一种意识行为都是创造的，至少是意向性地创造的；这是一种未能正确区别各种意识行为的基本类型的偏见。

尽管如此，仍然可能有这样一种情况，即尽管有一种价值出现在审美对象中，但是，或者不存在价值反应，或者价值反应没有在理想的意义上同价值互相联系。

这个事实经常被用来作为美学怀疑主义的充分基础[1]。但是“关于趣味没争辩”这个说法只有在下述条件下才是正确的：（1）价值反应既不缺乏这种理想的相互联系，也没有完全失去它；（2）价值反应总是有欠缺的。在第一种情况中，没有任何可供讨论趣味的基础，因为这种讨论的基础在于，有时候有一些价值反应是有缺陷的或不适当的。在第二种情况中，我们实际上无法讨论趣味，正因为所有的价值反应都是同样好或同样坏的。为了认识到一个价值反应不适合价值的本质，我们必须能够把适合的价值反应和不适合的价值反应相比较。这只有在有些价值反应适合而其他一些不适合的条件下才有可能，事实似乎正是这样，所以存在着讨论“趣味”的可能性。

但是说在一个具体情况中，某人的价值反应是不合适的，这究竟是什么意思？这只是表明由于某种原因它没有以这样一种方式成功地完成文学作品的具体化，以使适当的审美性质以及适当的价值在具体化中达到现象的呈现。他涉及的是一个不同的具体化，后者不包括这些价值，或者因为他相关的审美价值性质或同它们相联系的价值缺乏感受力，或者因为他不能构成它们。于是他或者没有价值反应，因为他没有反应的对象，或

[1] 当然，通常是以一种不能令人满意的方式利用同一部艺术作品的另一个观赏者的价值判断（最好是价值反应），而没有指出这另一个人的审美经验也导致了同样的建没性成果，即相应的具体化包含着同样的价值。但是不同的价值反应来自不同的具体化，这是非常自然的，决不会为美学怀疑主义提供证据。

者他有一种不同的反应，因为他只是对某种其他的东西作出反应。在任何一种情况中，每一种东西都是正常的；这就是说，它们都没有为一般的美学怀疑主义提供证据。只有在审美主体成功地构成了作品的具体化，一个特定系列审美价值性质从而还有以它们为基础的价值，在具体化中对他达到现象的自我呈现，而他却具有一种根本没有在理想的意义上同那个价值互相联系的价值反应，我们才能断定，在这个情况中价值反应完全独立于实际呈现的审美价值。只有可以一般地断言，所有价值反应都完全独立于对价值及其直观本质（价值性质加价值程度）的理解的条件下，我们才有充分的理由提倡美学怀疑主义。这就意味着，如果毕竟还有价值反应的话，反应本身和它的情感内容（它的强度）和认可行为，都是由超出艺术作品以及我们同它的审美联系之外的其他因素引起的。但是美学怀疑主义是站不住脚的，只要它承认对价值和价值反应的理解构成一个单独的完全经验，其过程是由在认识中直观地呈现的价值单独确定的。我们只能承认一部文学的艺术作品可以具有不同的审美具体化，可以呈现不同的终极总体审美价值，或者如果作品在艺术上很贫乏，具体化就没有出现任何价值。如果审美经验是自足的，如果它只服务于审美消费的目的，而不是为认识作品或以审美经验为基础的审美具体化作准备，这些不同的具体化以及在它们中显现的不同审美价值就不是什么缺点，并且没有为美学怀疑主义提供基础。我们不能肯定地说不同的具体化互相有多么大的差异[1]，但这并没有影响我们的论证。

但是，难道不是每一部文学的艺术作品本身都独立于从事

[1] 这是不可能的，因为读者以及决定文学作品审美具体化进程的条件完全独立于作品，不能就其本身来界定。读者赋有构成作品具体化的责任。

具体化的人，确定了一系列严格界定的可接受的审美具体化吗？这些具体化为作品本身所接受，因为它们包含了一个作品的忠实的重构，因为具体化中的那些要素和因素同艺术作品的潜在要素和不定点的相对应，这些因素存在于文学作品由这两种要素确定的可能性的领域里。毫无疑问，我们可以承认，一部特定的文学的艺术作品及其可能的诸具体化之间有这样一种理想的相互联系，在这些具体化中可以出现否定以及确定价值的具体化。但是，如果读者现实化了这些具体化中的任何一个，那么相应的审美经验就不能采取一个任意的或随意的过程；反之，读者必须力图在作品忠实的重构的基构上，或者与之相联系而完成这种经验。这样，审美经验就为认识作品（可接受的）审美具体化作好的准备。现在我们可以开始讨论审美的文学经验的情况（b）。但是首先要作一点进一步的说明。

3.美学中许多广泛传播的错误之一是，在（1）和（2）中所讨论的问题与审美经验在人类生活中所发挥的作用相混淆。众所周知审美经验丰富和深化了人类生活。它们还对个性的形成有着良好的影响，就象在“艺术教育”的纲领中所反映的，尽管我们可以怀疑那种影响是不是被估计过高了。不论如何，审美经验都对人类生活构成一种肯定的价值。所以几乎在人类文化的每一个水平上，我们都发现了追求审美经验的倾向。但是这种经验的价值本身在性质上不是审美的，而是具有一种完全不同的性质，因为我们当然并不对我们自己的经验采取审美态度，并且不把它们理解为审美对象，这种情况是经常发生的。但是把自己的审美经验理解为审美客体，是次要的并且是某种衰落的征兆。如果它的产生是由于缺乏审美文化、或由于审美经验（同我们经验的各种客体相联系）缺乏有效性的话，

那就尤其糟糕了。这种现象就是莫里茨·盖格尔所谓的审美经验中的“浅薄涉猎”。它是一种特殊的玄惑，一种（表面上审美的）经验的审美价值，或以人类生活的价值，代替了这个经验的对象的审美价值。就其本身而言，这个对象是无关宏旨的，因此是没有充分构成的；经验本身占据了对象本应占据的地位，成为或应当成为审美经验真正的目标（或目的）的东西，开始被错误地当作其他的、一般说来非审美的目的的手段：丰富我们的生活的手段，在一种令人愉快的状态中生存的手段。这在美学理论中导致了审美经验的错误观点，尤其是导致了关于审美对象的主观主义理论。首先，审美经验的创造能力和各种丰富的因素，尤其是情感因素混淆了。对于审美方面比较幼稚的人来说（他主要关心的是具有某种经验），似乎他越是被某种对象（尤其是艺术作品）所感动，他的情感生活越是五花八门、生动多彩，他的经验对象就越有价值，或者换言之，他的审美经验就越是有效。我在第二十四节中曾区别审美经验，尤其是价值反应和情感反应——主体在艺术作品或者已经构成的审美对象的影响之下所产生的。这种反应的性质通常是外审美的，尽管它是审美经验所产生的副作用。它为许多经验主体所追求，并且常常被不正确地认为是审美经验本身。但是它不仅和审美经验是完全相异的，而且还干扰了那种经验充分而自由地展开。在许多情况下，正是大量从审美经验中产生的第二性情感削弱了它的有效性。例如，有些文学作品是为了唤醒爱国的（或其他政治的）情感，而在艺术方面却是非常低劣的。这些情感对审美经验可能产生的效果是剥夺了它的有效性；它们的强度和生动性可能使审美经验以失败告终。但是唤起这些情感的作品常常被错误地评价为具有很高的审美地位。

形成有高度价值的审美对象的伟大的艺术作品，要求审美主体保持一定的自我控制，安详和光注以便构成一个审美具体化和揭示它的审美价值，正是那些具有最高艺术水平的深刻的作品不允许读者方面产生剧烈的经验。只有廉价的、空洞的、危言耸听的作品才祈灵于生动的和变化的非审美情感，以便能够争取天真的和缺乏教养的消费者。在大量的非审美情感（它们有时候和审美经验相联系）的基础上建立审美经验的理论，把它的有效性和这种大量的情感相等同，把艺术作品具体化的审美价值同非审美情感对人类生活可疑的价值相混淆：所有这些都是一个巨大的误解，这往往对美学的发展是非常有害的。

Ad (b)。现在让我们来论述有关审美经验在为认识审美对象作准备方面所起的作用的知识批判的问题。

正如文学的艺术作品作为前审美认识的出发点时，作品的重构循着一条不同的路线一样，当经验主体希望在反思的审美理解中，认识他所得到的文学的艺术作品的审美具体化的时候，审美经验的过程也不那么自由。某种程度丧失自由有好处也有坏处。一方面，它使我们避免曲解文学的艺术作品，构成一个不符合它的结构的具体化。但是另一方面，它带来一种限定因素，它使得审美经验的某些方面不能充分展开。准确地专注于艺术作品的特征，要求完全服从对作品的知觉，并压制或者排除一切同艺术作品或审美对象相异的东西。审美经验失去了它的极其丰富的组成成分而变得简单了，但是它得到了集中和深度。

如果我们审美地体验一部文学的艺术作品，而没有打算获得一种审美认识，那么经验是否使读者形成一个作品的“意向”相吻合的具体化，实际上就没有什么区别了。但是，如果审美

经验想要构成对具体化或作品进行审美认识的准备的话，情形就不同了。审美经验不仅必须是有效的，而且还必须（如我在上文所述）“正确对待”作品并同它相适合。审美经验将“正确对待”作品，如果它导致了这样一个具体化：（1）它在可能的范围内以作品的一个忠实的（正确的）重构（就其确定的和现实的要素而言）为基础，并且渗透在它的所有要素中；（2）把具体化中那些超出简单的作品重构的要素（因素）——那些使作品中确实蕴含的东西呈现出来，填补不定点，使潜在要素现实化，在直观中产生审美相关性质及其和谐的要素——保持在作品本身预先确定的可能性范围之内；（3）尽可能“类似”、“接近”作品。在这里提出最后一点是因为，不定点完成的方式，根据它们适合于补充作品其他因素的方式，一般地说来是很不相同的。一种填补不定点的方式在风格上可能是非常肤浅的，从而是没有趣味的，而另一种方式则有可能揭示一个形象的深度和热情，或者解决他内部的冲突等等。它可以是审美中性的，或者它可能是一种具有很高审美价值的性质；它可以和填补其他不定点的方式相和谐或相冲突，等等。本文确定的部分并不强迫读者选择可接受的填补不定点的方式中任何特定的一种。因此所有可接受的方式都是“可能的”。但是本文的段落会在一定程度上暗示这些可能的方式，哪一种更“符合”或“适合”作品。敏感的读者服从这些暗示，几乎是不自觉地选择了填补不定点的适当方式。他的文学的和艺术的修养，他关于作品产生时代的知识，对于填补不定点都可能有帮助，尽管来自作品本身的暗示应当总是决定性的。以这种方式就得到了“接近”作品的具体化。接近作品的具体化（因为同一部作品通常有若干种具体化）并不一定是那些相比较而言

具有最高审美价值的具体化。如果作品本身在艺术上相对说来比较贫弱，那么同它接近并正确对待它的具体化通常也不会显示出很高的审美价值。然而，一个有天赋的读者（例如一个独创性的导演），可以以这样一种方式来填补不定点，它既为作品所接受但又是出乎意料的，不包含在作者的“意向”中，他可以以这样一种方式使作品具体化，在他的具体化中较之一个更接近作品的具体化使更高的价值得到现实化。

为了进一步阐明一个接近于（正确对待）文学的艺术作品的具体化，让我们来考察一出在舞台上演出的戏剧①。演员的具体表演以及全部道具（布景、服装等等），只是部分地实现了戏剧本文所表现的东西。然而，除此之外，它们构成本文相应的不定点和作品潜在因素的补充。即使作品的全部本文没有任何改动②，同一出戏剧仍然可以有两种基本不同的“演出”。它们的区别不仅在于表演的完美程度，在于所具体化的审美价值的性质和程度，而且也在于演出的全部风格。每一个重要的导演，戏剧的每一个新时期都赋予上演作品一种新的描绘风格，从而创造了其他演出的样板，所以一种解释一部戏剧的风尚发展起来了，它也在它的整个（具体化的）结构中产生了一种变化。在二十世纪我们已多次经历过这种剧院对戏剧进行改编的风格，现在可能比我们的前人更清楚地知道，这些演出在什么程度上偏离了戏剧的“原貌”，它们是多么不“接近”它。与此相对照，也有一种剧院要保持演出的原有的传统，例如古典派的法国剧院（象法兰西喜剧院），把任何对传统的偏离都解释

①参见《文学的艺术作品》57节及附录。

② 这一般不发生，结果是一个作品的不忠实的重构，即使它并不必然是不正确的。

为对原作的曲解。这就是说，这种剧院在（比如说）莫里哀作品全部有价值的具体化中，选择那些在精心研究作品的基础上被认为是体现了作品“精神”的，尽可能接近作品的具体化。甚至演员的说话、朗诵、在舞台上活动和姿势的方式都在具体化中发挥着重要的作用。外国演员即使可以在法国戏剧中扮演角色，他们也不可能模仿所有这一切，不管他们在其他方面表现得多么好，即使他们幸运地制造出其他艺术效果，导致了高度审美价值的现实化。他们的演出没有在同样的程度上“正确对待”原作，也没有同样地“接近”它。在纯粹的文学的艺术作品中也有类似的情况，尽管在这里不是那么明显，因为由个别读者现实化的审美具体化，不象在舞台上演出的戏剧那样在同样程度上是主体间际可接近的。

我们在引进审美具体化“接近”作品的概念时，当然要冒一定的风险。我们可能会由于允许审美具体化中一定的任意性和不精确性并使之合法化而受到谴责。因为非常“接近”作品以及“远离”作品的具体化，是同样为作品所接受的，初看起来，在艺术作品的结构中似乎没有什么充分的理由说，这些具体化中的一种比其他的“更接近”作品。存在两种同样接近作品的具体化似乎并不是不可能的。在这里似乎有一个“不相关”的范围，在其界限内，同一部作品诸具体化间的区别，对它们“接近”作品的程度没有影响。我并不希望否认所有这些事实，相反我甚至很注意它们。但是它们并未提供一个理由，使我们可以拒绝审美具体化和艺术作品的关系中“接近”或“距离”的概念。我们还必须对下述情况作进一步的研究（这里是不能进行的），文学的艺术作品的细节确定了许多具体化，不管它们在其他方面多么有价值，却没有“正确对待”作

品，这些细节具有相反的效果。一个重要的问题是，在具体化中填补一个不定点的方式，同作品本身的其他因素以及填补其他不定点的方式和谐的程度，以及它如何因此而有助于构成作品（以及具体化）的统一性。但是还有其他一些文学作品具有一定程度的不统一性，不是由于偶然缘故或由于作者缺乏技巧，而是因为那种不统一性构成了作品特有的艺术特征，并造成了特殊的审美效果（作者所意向的）。所以，在具体化中保持作品的统一性本身，并不能决定这个具体化是否比其他没有这种统一性的具体化“更接近”作品。先于审美具体化对作品进行的前审美反思认识可以对读者表明，它是不是一部统一的作品，从而帮助他形成适当的审美具体化，它把作品的统一性（或不统一性）考虑在内，并通过选择填补不定点的适当方式来保持它。如果所有其他条件一样，读者由此可以形成一个更接近艺术作品的具体化。但是，即使在某艺术作品统一性的类型的界限之内，这个类型也可以通过各种手段获得。这就是说，可以有一个性质和母题的有变化的选择，它们用作品确定的和现实的因素创造了同样的和谐类型，但它们并不都是同样地“接近”作品。在这一点上有必要指出，一个具体化“接近”作品可能要依赖的进一步的条件。但是要阐述构成“接近”文学的艺术作品的审美具体化时产生的新问题和困难，需要进行具体的分析。我们的一般的论述，其目的仅仅在于确立某种理论视角，以便考察具体化和一部并且是同一部艺术作品的关系，不能为我们提供这些细节。

但是，有两个困难对我们引进的、多少“接近”作品的具体化概念提出质疑。

第一个困难是这个概念会诱使我们要求，为艺术作品的审

美认识服务的具体化绝对地接近作品，即“最接近”它。第二个困难来自下述问题，即：如何确定一个审美具体化比另一个“更接近”作品，它和什么作比较呢？和作品本身，或是和其他具体化？每一个具体化必然要超出艺术作品。作品本身就具体化超出它的那些要素而言是不确定的；所以它似乎不能提供原型以供衡量具体化的接近程度。

然而，很清楚，在这方面不存在具体化对作品的绝对接近，因为这就意味着只有一个具体化，由于和作品本身完全相似，而达到这种“绝对的”接近。但是它只有在那些包含了作品的忠实重构的要素和因素中，才能和作品完全相似。在超出这个重构的具体化中（超越它就是具体化的本质和功能），没有任何东西可以和作品中明确确定的任何东西相似。它不可能达到“绝对的”接近，因为它的样板在作品中并不存在。文学的艺术作品作为一个具有各种仅仅潜在的、从而没有明确固定和现实化的因素的图式化构成的本质，恰恰在于这种不可能性。同作品绝对相似的观念是根本不适用的，所以我们不能要求它。我们只能说相对地或多或少地“接近”作品。

但是我们还必须解决第二个困难。当文学的艺术作品本身不仅在一个层次，而且在各个层次都包含着不定点和潜在要素时，我们用什么同具体化作比较以确定它们（可能只是相对的）“接近”作品的程度？是否应该把同一部作品的若干具体化加以互相比较，来判断它们相对的接近程度？但是靠这种办法几乎根本不可能取得这样的结果。这种比较的唯一结果就是，一种具体化被证明比其他的更统一，审美价值性质更丰富，或者更鲜明地表现了某种风格，等等。但是所有这些都只涉及到诸具体化本身的差异和相似，它们和作品的关系我们毫

无所知，除非我们确定了作品本身在确切的意义上是统一的或不统一的，它不仅允许而且明确确定了大量的审美价值性质，它具有某种风格的特征，等等。所以我们似乎必须在作品本身中，找到一种审美具体化比另一种更接近它的根据。但是这样我们就遇到我们已经论述过的同样的困难，我们所论述的所有特征不是都超出作品本身，它们不是只能在具体化中发现吗？

但是，说我们不能比较具体化和作品本身，因为这种比较会包括在具体化中得到确定的特征和不定点的空白处的比较，这种说法果真是正确的吗？

我们已经指出，一个不定点允许填补它的可能方式有一定的范围，但又不明确确定或绝对要求它们中的任何一个，这一事实并不意味着所有这些可能性都具有同样的价值或是同样可能的。作品没有为我们作任何决定，但是它提供了暗示，所以我们可以从那些可能的方式中挑选出更“可能的”，更合意的填补不定点的方式。试举一个普通的例子：如果一篇小说讲述一位老态龙钟的老人的命运，但却没有说明他的头发是什么颜色，那么从理论上讲，可以在具体化中给他加上任何颜色的头发；但是更可能的是他有满头白发。如果尽管他已老迈年高却仍有一头黑发，这就是值得一提的事情，对于几乎没有老化的老年人来说是非常重要的事情；因此应当在本文中加以确定。所以，如果有什么比较明智的审美理由话，更有可能并且更为合意的具体化是，这个老人的头发是白色而不是黑色的。这种具体化这个细节的方式，使这个具体化比其他提供别的发色的具体化更接近作品。与此相似，如果在一出戏剧中，某人发现自己意外的无辜地处于一个悲剧情境中，本文并没有指出他在这个情境中会产生什么情感：恐惧、惊异、男子汉的坚定、勇敢

的镇静，等等，因此更有可能把他具体化为处于这些情感状态的一种，而不是体验到极大的快乐或发自内心的笑声。当然，这种更强的可能性是由作品本身准备的并且以之为基础；这个人已经在各种冲突中表现为一个具有某种道德或心理品格的人。这种品格使得读者可以预料他在悲剧情境中的某种行为。并非所有这些个人的情感态度对于填补不定点来说都是同样可能的；因此也并不都是同样接近作品的。文学的艺术作品，就其现实的和明确确定的要素和因素而言，也不是一个完全被动的东西。它包含着一种能动性的各种可能性，通过它可以影响读者并使他构成一个至少是模糊地确定的具体化。首先，作品本身包含着各种因素，这是读者必须考虑并在重构中现实化的，所以在审美具体化中，他只能使一系列严格界定的审美相关性质现实化；这些因素构成文学的艺术作品的艺术价值。这些艺术价值适当选择的存在，也指示着某些审美相关性质应当在具体化中加以现实化。艺术价值方面的一种特殊能动性，促使读者从可能的诸审美相关性质中选择出某些特殊的性质，并且把它们现实化。前审美反思认识对艺术作品（就其内在的艺术价值的类型和选择而言）的理解，以及这些价值和在作品审美具体化中现实化的审美相关性质的比较，可以对我们表明，它们是在同包含在作品中的艺术能力相符合的意义上现实化的。如果它们是这样现实化的，那么我们就可以承认，那个具体化比另一种没有现实化这些性质的具体化“更接近”作品。

所以，事情并不象一开始显得那么毫无希望；我们可以确定某一审美具体化是否以及以什么方式接近作品本身，或远离作品，尽管仍然是作品所“接近”的。接近作品本身的具体化的概念适用于具体的情形，并且使我们认识到并非一部作品的

所有审美具体化在这方面都是同样有价值的。无可否认，这里仍然保留着某种模糊性，并且缺乏一个定义，但这不是概念本身的缺陷；反之，它一方面是文学的艺术作品基本结构的必然结果，另一方面是审美具体化的必然结果。但是，因为具体化之“接近”作品是审美具体化对待艺术作品“正当性”概念的一部分，后一个概念也同样缺乏定义。所以，我们不能确立决定审美具体化正确对待作品的程度的严格和明确确定的标准。但是，我们可以确立近似的标准，这使我们可以确定“正确对待”作品的范围。无论如何，引进这个概念并用它判断审美具体化都是有用的，它指出审美具体化可以并且应当在什么特殊方面之下加以考察，如果它要作为对审美对象进行审美认识的出发点的话。

最后，说审美经验（一部文学的艺术作品的审美具体化在这个经验中构成）是“适当的”，这是什么意思呢？情形有如下述：

在作品具体化的开始阶段，当我们已经确定了某种倾向，或一种填补不定点的方式和现实化作品潜在要素的方式时，那么，不仅进一步具体化作品的某些严格界定的可能性开始显现，而且某种观念，或者说得更确切些，具体化的最终形式也开始确定了。这种尚未现实化的最终形式或观念要求我们必须或应当遵循某些规则，或者在进一步的具体化中必须或应当保持的具体化方式，如果最终要在这种形式中构成一个具体化的话。当我们已经选择了某种具体化作品的方式时，我们就发现具体化应当是什么样子的迹象，如果它要达到那种观念或形式，或者在本身中包含了它并使它得到显现的话。我们最初只是朦胧地意识到这种观念，一旦成功地体现了它并且使它在具

体化中形象鲜明，我们就可以清晰而明确地理解它了。所以，审美经验是“适当的”，是说它构成的具体化恰好体现了其中包含的“观念”。因此可以肯定，审美经验至少在一定程度上为那个观念所引导，即使经验是否正确对待作品本身存在着某些问题时，情况也是如此。这将部分地取决于，读者在作品部分的重构基础上成功地构成这个观念，以及在同他对作品的初步理解的和谐中形成它。根据我们一再同文学的艺术作品的审美经验相联系而得到的知识，我们知道我们经常对一个成功地构成的具体化不满意。因此我们不满意的不是作品本身，也不是我们从它得到的或多或少令人愉快的经验，我们不满意的只是具体化，我们所提供的构成。我们或多或少清晰地感觉到，只要某些外在干扰或我们个人的无能没有妨碍我们的话，我们本来可以获得一个令人满意的审美具体化。我们认为，如果实际构成的具体化更好地符合我们头脑中具有但尚未清楚地理解的“观念”，如果这个观念更好地“完成”或“实现”的话，它会更令人满意。有时候一个已经构成的具体化同我们预先构想的作品观念的偏离，可以通过更好地理解一个我们一开始忽略或没有正确理解的句子而加以排除，或者使一个在本文中处于待机状态的图式化外观更加生动地被具体化，或者对作品一个阶段中的再现客体进行不同的客观化。于是具体化表现出一种对这个观念的更精确的适合，并且更好地满足了它的要求。
这就意味着相应的审美经验更适合这个观念，重新形成的具体化对我们呈现出它“应当”是的那个存在外观。但是，使读者满意的具体化是否因为它更正确地对待艺术作品而是“更好的”，或者仅仅因为它使更高的审美价值得到显现，或者因为它具体化了对我们更重要的价值而对我们显得更好，这仍然是

一个有待讨论的问题。只有当我们在经验的过程中所具有的具体化观念建立在一个忠实于作品的重构的基础之上，同这个观念相适合时才有助于使审美经验成为对具体化的文学的艺术作品进行审美认识的准备。很重要的一点是，这个观念不仅应当是任意选择的一种具体化的观念，而且应当是正确地对待作品并接近它的具体化的观念。只有这样经验的适当性，才能够在从知识批判角度对作品的研究中，发挥积极的作用。然而，读者尽可能早地，并且尽可能清楚明确地努力理解具体化的观念，在审美经验（包括它的进一步阶段）的过程中也发挥一种重要的实践作用。因为这使得经验不致委诸偶然机缘的可能性大大增加了。

上述考察又提出对文学的艺术作品的审美具体化进行审美认识的若干问题。我们现在就讨论这些问题。

第三十三节　关于文学的艺术作品的审美具体化的认识中的若干认识论问题

我们现在要论述的是一个全新的问题，这个问题产生的条件同认识绘画审美对象的条件有本质的区别，但在许多方面类似于认识音乐审美对象的条件。这种相似性寓于下述事实，在两种情况中，一部艺术作品的审美具体化是在一定长度的时间过程中构成的，在它构成之后，就不再保持为一个现实的整体而是仿佛消逝并沉入过去。为了重新使具体化获得其现实性，我们必须在一个新的在时间中延续的经验中，审美地构成或重

构文学的或音乐的艺术作品；这就不可能不发生某些变化。在绘画以及部分地以它们为基础的审美对象中，情形就不同了。因为在审美经验中构成绘画以后，整幅画可以在一个单一的目前时刻中理解，且可以通过持续存在的绘画在相继的目前时刻中重新审美地体验它，而绘画的变化相对说来是微不足道的。

文学审美对象的时间结构和时间性①，在对它的认识中引起了特殊的问题。当然，我们是通过审美经验的感知因素了解对象的。如果我们没有这种对作品的最初了解，我们就根本不能对文学审美对象获得任何认识。另一方面，了解作品的这种形式对于认识作品来说是不够的，这种认识可以表述在判断中，从而是主体间际可接近的，如果我们要形成一种关于文学审美对象的科学，这种判断就是必须的。这样一种科学是可能的吗？如果可能，是在什么意义上呢？

这些对象的时间结构对它们的认识有什么影响？这种认识应当在什么时候完成？在审美经验的过程中抑或在它完成之后？如果说它是在经验过程中完成的，那么我们就似乎面临着一个双重困难。首先，对象不是在一个单一的目前时刻完全构成的，而是在审美经验的过程中对艺术作品相继的新阶段进行现实化而构成的。两条发展的路线在这里相交：审美经验本身的路线和艺术作品新阶段现实化的路线。在这个“双重”过程的较早阶段，审美对象尚没有它在最终构成时所拥有的全部确定性。它的完成以下述事实为条件，对象取决于文学的艺术作

① “时间结构”的意思是，对象是在一个在时间中延续的过程中构成的，因为它本身具有若干阶段并且不可能一下子完全构成。对象的“时间性”表示在它构成之后，它就随着构成的过程而消逝了，并且只有记忆中才可以接近。

品仅仅在序列中出现的所有阶段①。但是情况如何呢？是不是审美对象确定的那些特征（它们是在它构成的各个阶段中并且以文学作品的各个部分为基础构成的），在审美经验的过程中“总括”起来，并且作为以后构成的确定性的基础而持续存在着；在过程的结尾，它们和这些以后构成的确定性结合起来，形成一个从多方面确定的整体，而这个整体似乎有待于感知者在其完成形态中加以理解？或者相反，在审美经验的一个阶段中构成的确定性就在它们构成的时刻消逝了，在以后的阶段中不再是现实的而是仅仅出现在记忆中，从而在新的目前时刻终止了？当然，保持力和积极记忆都发挥了它们的各种功能，使正在构成的审美对象目前不再存在的确定性（或部分）保持片刻的现实性。但是对于较长的作品来说，例如需要经过多次中断，读好几个星期的长篇小说，这是充分的吗？甚至一出在剧院上演的三幕剧在这方面也存在着很大的困难。只有很短的抒情诗可以包含在一个单一的目前时刻。我们是否应该说，在较长的文学作品中，我们处理的不是一个文学的审美对象而是一系列对象，相应于三幕剧就有三个对象，在长篇小说中有多少章就有多少审美对象呢？以这样一种方式来创作这些章节，使它们全都从属于构成一个独特的审美对象，这不正是作家的艺术吗？的确，即使如此，在作品的结尾，例如在一出戏的最后一幕最后一场结束之后，我们理解的范围不是不仅包括在最终

①也许有人会说，文学的艺术作品的审美具体化是由作品一下子完全意向性地确定的，因为一旦以书面形式记载下来作品的所有部分就存在着。但这一观点是站不住脚的，因为没有什么文学的艺术作品的审美具体化是单单由作品意向性地确定的，而是要求读者共同确定，以便补充作品的不定点和潜在要素。这样文学的审美对象的构成就只能在一个在时间中延续的过程中完成。

时刻构成的审美对象，而且包括以前构成的对象吗？不知为什么必须有一种综合，构成一个单一的包含整个艺术作品的审美对象。无论如何，这似乎是所要求的。问题在于它是否可以得到，如果可以，是如何得到的。

从一开始就有两件事是清楚的：（1）这个目标并不是所有的文学的艺术作品都可以达到的，并且根据作品的特性，达到这个目标有着不同的方式和途径。作品及其各部分的结构和各种细节，决定后者究竟是为构成它们自己特殊的诸审美整体和伴随的价值创造基础，还是确定一个审美对象的一种综合的整体价值。各个艺术作品在这方面差别很大。（2）对于审美对象（以这种手段构成的）最终的、完全综合的理解行为不可能在其全部细节中都是一种纯粹的经验，而是必然在相当大的程度上掺杂着记忆行为和纯粹心理的理解行为。这种最终的行为越是一种纯粹的经验、纯粹的直观理解，认识的力量以及它所得到的结果的意义似乎就越大。它越是依赖记忆和纯粹心理行为——涉及“较早的”审美对象（相应于戏剧的各幕或小说的各章），对不再现实的东西产生曲解或误解的危险就越大。与此相关，还有一种更大的危险，即歪曲对最终构成的审美对象的综合理解。但是我们对于这个综合活动的要求，应当不多于对任何在一个过程中构成的客体的认识所正常要求的。当然，总是有可能在一次新的阅读中，把文学审美对象的认识放在一个新的审美经验的基础上。但是应该记住，我们这样就是依靠作品的另外一个审美具体化，它可能在许多方面偏离了以前的那一个。读者是否以及在什么程度上对于一部他已经很熟悉的文学的艺术作品，成功地获得一个新的有成果的审美具体化，这总是有疑问的，因为某些主观领域的抗拒可能会产生一个威

胁。无论如何，这种可能性应当付诸阙如。

但是还有另一个问题。在审美经验的过程中，人们如何对正在构成的审美对象进行研究的反思的理解？它可能吗？这些就是以正在展开的审美经验为基础的新的认识行为吗？或者审美经验的感知因素仅仅应该更自觉、能动和善于领会以便把握正在构成的任何审美实体？这会不会干扰正在展开（同艺术作品相联系）的审美经验，甚至使它失败？审美经验的情感因素（它们正在自由地展开而且必须自由地展开）会不会被这种反思所抑制甚至熄灭？它会不会打断审美对象的构成过程，以至于连续的阅读停止了，无法唤起原始审美情感？在审美经验过程中，避免对审美对象实施特殊的认识行为，而是等到它结束和审美对象已经完成时再做，是不是要更好一些？取消对审美对象的直观理解，并且利用复活的记忆而不要干扰或使这个对象的构成成为不可能，是不是要更好一些？如果审美对象确实被破坏，就没有什么东西可供认识了。

在这个困难的情形中我们决不能拘泥于原则。相反，我们必须乐意尝试从不同的角度看问题，并且不先验地排除任何东西。审美经验可以采取各种形式，主要因为文学的艺术作品是以许多不同的方式确定的，它可以使理解对于经验主体来说容易一些或困难一些。审美认识的主观条件也根据环境和认识主体的能力而大有区别。一部作品有可能如此强烈地感动读者，以致于他再也不能对在审美经验中构成的审美对象进行认识了。但是也有可能是，艺术作品效果的能动性和读者情感的能动性，实际提高了他理解审美对象的特性的能力。因此，他更清楚地看到了每一个东西，有了更高的辨别力，并且立即意识到那如此感动他并迫使他赞叹不绝的东西的确定方式。只有在

经验主体对正在构成的审美对象有相当深刻的理解，并且在这种理解的基础上前进到纯粹的认识把握（只有后者才能使他同审美对象保持情感联系）时，他才能感受到正确的原始情感并且准备作出积极的价值反应。所以，文学审美经验的核心永远是一种理性的理解行为，因为这些行为在阅读中是必不可少的。在阅读文学作品时对审美对象进行认识，比在听音乐（例如浪漫主义音乐作品）时更为有利。我们曾经指出，审美经验所有这些繁复多样的限定，是由作品本身的特性共同确定的。所以，认识行为如何交织在构造审美对象的过程中，它们如何能够对认识审美对象这个目的有肯定或否定的影响的问题，必须参照具体情况来考察。但是就我们所能观察的可能情形而言，在审美经验的过程中对文学审美对象进行认识，从理论上说似乎并不是不可能的，不管它在具体情况中可能多么困难，以及这种认识的结果可能会多么不完全。即使我们必须检验它们、纠正它们，甚至认为它们是错误的，即使对它们继续进行认识活动以便对文学审美对象达到更广泛和更深入的认识，在审美经检过程中的认识行为，比起后来的认识行为仍然有一个巨大的优势：它们是一种特殊的直接经验，它们使经验主体和对象进入直接的和直观的联系。它们在为进一步理解和处理对象提供出发点和材料方面可能是有决定性作用的。

在审美经验完成之后，根据记忆对已经构成的审美对象进行的认识，原则上和其他认识行为没有什么区别。但是交织在审美经验过程中的认识行为，特别是那些涉及审美对象有价值的方面及其内在结构的认识行为，似乎是一种特殊的行为，在理解力上远远超出了任何审美经验的感知因素。它们的特殊性质仍然有待于研究，这里我们只能说它们是瞬时的启发，一种

特殊的直观，可以使我们对正在构成的审美对象保持一定的距离。只有从这种距离来看，审美对象才在其材料价值确定和结构方面清楚地显现为一个整体。这些行为并不干扰审美经验的过程；相反，它们是由经验唤起的，因为它们虽然是特殊的认识行为，但仍然出于审美情感，尽管并非总是如此并且也不是对于每一个经验主体都是如此。它们所提供的直观知识造成了这样一个印象，它所启发的任何东西对于我们都成为一个永恒的财富，并且可以为我们以后的纯理性思考提供出发点。我们不能随意产生这种特殊的行为，它们必须由审美经验作准备，但它们基本上不同于这种经验的感知因素。审美经验使经验主体产生，或者说得更精确些，可以产生一种变化，从而可以使他具有这些直观的阐明行为①。

当然，我们尚未排除和我们的研究相联系的某些疑点和困难。我们必须讨论的下一个问题是和文学审美对象的时间性相关联的。审美对象一旦完全构成，就消逝了。它的构成和存在是一个独一无二的历史事实。一部文学的艺术作品的第二个审美具体化（和第一个一样）不可能在同样的现实性中“实现”②。它正象在剧院里演出的一部戏剧一样，是一个独一无二的历史现象，一个结合了全体观众和舞台上的演员的历史事

①也许克罗齐在讲到“直觉”时想到的就是这些阐明，但是他的观念和许多其他对他不利的东西混淆在一起。把它们同其他认识行为相对，就其个别性来把握这些行为，尤其是把它们同审美经验的知觉因素区别开，是极为困难的。我们这里所讲的只是一个不能令人满意的开端。

② 在这个词上加引号是因为我们不能在对象获得自主存在的意义上说真正的实现。但是我们可以在完成了一种可能性，改变了只是在一种存在方式中 在的东西（就客体的性质所允许的范围内）的意义上说“实现”。在我们这里，实现了在意识行为中构成的非自主存在的，纯粹意向客体。

件，正因为这个原因，它才是不可重复的；同一部戏剧以后的每一次演出都是一个新事件。观众把他们从这个独一无二的、有价值的现实得到的任何东西都归功于审美经验的能动性，以及同它交织在一起的直观认识行为。我们通过记忆和沉浸于对过去的审美“现实”生动的回顾反思和理解，只能对这个独一无二的审美对象提供一种补充性认识。

和文学审美对象的时间性和历史性必然相互联系的是它的绝对的个别性，不仅是它的存在方式，而且是它全部的材料确定性。在严格的意义上，对象不可能重复这种个别性，主要因为它的充分确定取决于一种许多互相独立的条件的结构，这些条件不可能恰好在这个结构中重复出现，这些条件也在历史的阶段中变得越来越难以实现了。所以，首先要考虑的是，同一系列不同的互相独立的条件再次吻合是极其不可能的（在两个不同的时间阶段中绝对同一的是艺术作品本身的图式化结构）。因为随着时间的流逝，读者的质的确定性也经常发生很大的变化，尽管他在一定的时间内还是同一个人，下述情况在这里发挥着重要的作用，即历史的、具体的时间性（一部文学的艺术作品的审美具体化就在其中构成）必然要参与具体化的全部确定性，共同确定审美对象的全部内容，并且决定它的严格的质的个别性。所以这种个别性是绝对独一无二的；我们可以在直接经验中体验它，但不能从概念上把握它以及通过语言同别人交流它。如果其他人在非常接近的外在条件下，审美地体验同一部艺术作品，我们很难相信，他能够在同样个别的时间性中恰好现实化同一个审美具体化。在他具体体验的时间中，时间阶段可以有一种不同的质的确定性，并且使他实现的具体化具有一种不同的时间特征。在这方面，在同一主体间际

的时间阶段中产生的两个文学审美对象不可能互相近似。所以，如果我们要向别人传达我们所构成的审美对象的内容，我们就必须不考虑时间性来把握它。尽管时间性在变化着，但是，只要我们可以对同一部文学作品在不同时间内构成的若干审美具体化亲自作出比较，发现其中不变的和永恒的东西，这就是可能的。当然，我们以这种方式得到的东西就不再是严格意义的个别的了。它是若干审美具体化的共同方面，只要我们成功地以同样方式构成它们——这当然是不容易的。这种比较通常要在相当大的程度上借助于记忆行为，当然这又包含了各种欺骗和错误的危险。

审美具体化的认识中的另一个基本困难是和下述问题相联系的，即这样一个审美对象就其充分的材料确定性而言，在什么程度上构成一种格式塔，以及在其质的确定性中最终产生的审美价值在什么程度上具有一种格式塔，这种格式塔性质以一系列特殊的互相联系的审美价值性质为基础，并且在一个“和谐的统一体”中和它们结合在一起。当代美学中流行的倾向认为每一个审美对象的个别性，都是以这样一种内在统一性和格式塔性质为标志的。但是在这方面似乎存在着各种可能性。一方面在有些审美对象（尤其是造型艺术）中，所有质的确定性，尤其是审美价值性质的内在连贯性是如此之紧密和严格，它们的数量和安排若稍有改变就会在最终的总体价值中导致根本的改变，甚至会毁坏了对象本身。另一方面，有些审美对象似乎有可能允许，审美价值性质（它们构成总体价值）有一定的可变性。在这里出现的特殊可能性，只有参照具体文学作品或其审美具体化才能进行研究。但是，在我们考察对文学的艺术作品的审美具体化进行反思认识的可能性时，审美对象内在

质的结构中存在着某种松散的可能性，对我们具有特殊的重要性。我们已经断定，文学审美对象不是一下子就完全构成的。它是在诸阶段的延续中构成的，或者包括许多审美对象，所以它们必须结合起来以便构成整体的总体价值。在两种情况中相关情形似乎是同样的。这基本上是一个本体论问题，但在我们的语境中它导致了特殊的认识论问题。这就是诸审美价值性质和它们建立的价值之间的关系。在一个特定的选择和内在结合中，这些性质构成一种审美价值呈现的基础，即充足条件，这种审美价值反过来又确定一种价值性质。这种性质是由价值性质的倾向明确确定的。审美价值性质在这种价值性质中找到它们的和谐和结局。但是，按照具体情况，已排列的审美价值性质或者同时是价值的必要条件，或者不是，在这种情况下它可以为另外适当选择和排列的价值性质所取代，后者构成同一价值的充分条件。只要这个系列是不完整的，这种价值就不可能出现。用认识论术语来说同一件事：即使属于这个系列的审美价值性质的所有性质都在审美经验中出现，这种价值也不能呈现，除非这些性质被另一系列的这种性质所取代，后者足以使这种价值呈现出来。但是，这些审美价值性质是否有可能只是在文学作品相继的各部分中个别地前后相继地显现自己，它们在审美经验的许多相继阶段中积累着并持续地显现自己，最终出现在它们的整体中，并迫使以它们为基础的价值也出现？这是一种我们在对艺术作品的审美具体化的认识中可以期待的比较有利的情形。当然，如果形成一种特定价值的所有审美价值性质都在一部文学的艺术作品的具体化中同时出现，就会出现最有利的情形。因为这样价值也就毫不迟疑地出现了。但是，如果这种价值是作品审美具体化的总体价值，我们就根本

不可能有这样的好运气。如果相应的审美价值性质不仅相继出现，而且立即就消失了，那么它们的显现就是没有结果的，即使它们的同时显现就足以构成这种价值。这些价值保持在积极记忆甚至仅仅在心理意向中就足以使价值在一种具体化中显现，或至少是被领悟和理解吗？

很不幸，一般地说，我们暂时还不能可以得到上述情形中的哪一种。之所以不可能，不仅因为这种情况对于不同作品可以有所不同，所以问题也不能用一般的术语来解决。更为重要的以及使我们的考察更为困难的是，我们处于一个几乎未从理论上研究过的领域。包含着丰富多样的质的确定性的审美价值本身，以及这些价值在审美价值性质和在（文学的）艺术作品某些审美中性特征中的基础，一般地说来都完全没有考察。迄今为止，更多的努力花费在否定审美价值的存在，以及它们属于具体化的艺术作品这一事实的起破坏作用的活动上面，不断谈论它们的“相对性”和“主观性”，而不是真正地观照这些价值，解释它们的质的确定性，发现它们存在和呈现的充分基础。迄今为止，这些价值的特殊性质只是在非常有限的程度上揭示出来，我们对具体的审美价值性质以及它们中的实体联系都知之甚少。但是可以预料，不仅有可能搜集和阐明最重要的审美价值性质，而且也有可能表明它们可能、而且在许多情况下必然在适当选择的结合中一起出现在一部艺术作品之中，它们在某种结合中的呈现必然在审美对象中导致某种审美价值。各种审美对象结构的研究之所以有趣，不仅因为我们以这种方式可以了解艺术作品的基本效果（当我们恰当地理解它们时），而且特别因为它为解决审美价值在审美价值性质中，以及归根结底在文学的艺术作品的某些艺术价值中的客观基础这个困难

的问题开辟了更为光明的前景。

在对文学的艺术作品的审美具体化的认识中，我们首先关心的是发现审美价值是由什么构成的，以及其中出现了什么价值。但这并不是这种认识的主要任务，它基本上只是我们必须完成的真正任务的一个经验上的准备。这就是说，在直接经验的基础上理解具体化中呈现的审美价值的实体联系的性质：它们是否只是偶然一起在具体化中呈现的，它们是否以一种特殊的方式互相联系并融为一体了，但又没有牺牲它们的鲜明性，或者它们是否必须共同呈现。在第二种情况中，我们主要关心的是，理解诸审美价值性质与可能出现的个别具有质的确定性的审美价值的实体联系方式。这种理解使我们认识了文学审美对象的结构——所谓“结构”在这里指对象的上述具有价值的因素实体联系的类型。我们不可能达到这种理解而不同时使某些质的因素进入这种联系。所以它不是一种纯粹形式的洞察，而是一种以对象的材料为基础的形式洞察。它也不是一种纯粹的直观行为，而是一种明显的理性行为。它显示了所考察的审美对象内在结构的必然性，或者如果缺乏这种必然性，则显示它或多或少的偶然性。尤其是，它可能理解到，虽然价值确实形成了，但却不是完全以所呈现的审美价值性质为基础的。所以，价值的出现必然在审美对象之外另有其基础，这就至少使其客观性成为可疑的了。

关于审美具体化的认识我们必须进一步解释，在对象中呈的审美价值性质，在何等程度上是以艺术作品本身的艺术价值为基础，或者必然来自读者为了保持作品的和谐而填补某些不定点时所投射的因素。我们以这种方式洞察到文学审美对象必然的或偶然的结构，甚至它在艺术作品本身中的基础。所有

被考察的要素中必然实体性联系的证明，在这里揭示出审美对象一种新的特殊的价值因素：以材料因素的个别性质为基础的必要形式统一性的价值实质。这是在审美对象领域中可以达到的最佳状态。但是要注意，这种统一性仅仅是在审美对象中出现的材料确定性的价值的形式顶点[1]。所以审美对象是艺术家必然想到的一个特殊观念的内容的“实现”。但是他也不得不创造“实现”这个内容的手段；这就是说，他必须创造相应的艺术作品。因为必须指出，这个观念不是艺术作品的观念，而只是相关的价值性质和诸审美价值性质（它们在和谐的统一体中与它共存）之间的特殊的实体性相互联系的观念。

当然，这里马上就可以提出许多疑问，首先是我们如何可以发现审美对象中的必然实体联系，并且对它们的必然性有所洞察。来自另一个方面的反对意见认为，根本不存在这样的相互联系，而且我们没有认识手段可以发现它们。所有可以证实的只是碰巧共同出现的某些现实因素。

我们现在应当拒绝同具有实证倾向的经验主义者进行理论探讨，但我们愿意指出一个因素。同一部文学的艺术作品可能具有不同的具体化这一事实，可以使许多审美价值性质中必然的实体性相互联系的存在或不存在的理解更容易一些。在不同的具体化可以观察到的变化中，我们也发现在一个具体化中审美价值性质的构造是如何变化的，这种变化对于诸价值性质的和

① 这个最佳状态并非在任何特定文化时代中都是最有价值，或使绝大多数人喜欢的。相反，在许多时代，例如当前的时代，审美对象的必要的统一性毫无价值，反之，人们喜爱的是那些处于没落状态的，“失去中心”的价值或审美价值。这种情形也表明，我们为什么必须从根本上区别以艺术作品为基础的审美价值和在某一时期人们所喜好的或觉得有价值的东西。

谐的构成或审美价值的呈现有什么影响。我们还看到通过诸审美价值性质的所有变化保持不变的东西。所以我们几乎可以用实验的方法，从各个具体化的全部贮存中推断依存的质的要素的必然实体性相互联系。我们也可以知道，审美相关性质总体中的一种变化如何可以使一种已经出现的价值又消失了，或可以使价值性质带来根本的改变。这种知识可以帮助我们确定什么时候我们是在处理一个必然的实体性相互联系，什么时候我们处理的只是在审美对象内容中的偶然共同出现的诸因素。当然，我们不应当忽视把审美对象的结构过分理性化的危险。

尽可能详细无遗地努力理解审美相关性质，对于文学的艺术作品的审美具体化的认识具有极大的重要性。在原始审美经验中审美价值通常占据了前景，而作为其基础的诸性质只是在边缘域中体验到的，没有为经验主体自觉地理解。这种情况在对具体化的审美认识中必须改变，因为价值在诸审美价值性质中的基础也必须清楚地和自觉地加以理解。忽略这些性质中的任何一个就会或者阻碍审美价值的呈现，从而使审美对象没有审美价值，或者虽然允许它呈现，但却明显地改变了它的质的确定性。所以，不仅审美具体化的审美认识结果的正确性，而且还有客观性都取决于这种认识的彻底性的程度和类型。当然，这种认识特别依赖于审美经验的过程，从而依赖于作品审美具体化的形式；它作用于经验所提供的材料，其结果的客观性也就取决于这种材料。但是认识具体化的企图也可以影响审美经验的进程，并把它引上正确的轨道。然而，如果我们要把审美对象同文学的艺术作品本身联系起来，它是后者的一个具体化，那么我们就不得不涉及前面讨论过的批判的问题。我们这里只要强调指出，对审美具体化的评价和对艺术作品本身的

评价是完全不同的。

这些就是对文学的艺术作品的审美具体化的认识中的一般认识论问题。只有在我们认识各种作品的各个具体化，并且遇到具体艺术作品对认识主体提出的特殊困难时，才会产生更特殊的问题。但是我们不能在这里论述这些问题了。

对于文学的艺术作品的审美具体化的认识没有终结于对具体化直接的和直观的理解。它也包括把这个认识的结果固定在一系列判断和相应的概念中。文学研究作为一门学科——它也会给自己提出研究审美具体化的任务——的可能性，取决于我们可以在何种程度上成功地把这种结果固定在判断和概念之中。我愿意在此提出几个由此产生的认识论问题。

第一个问题涉及这些判断在主体间际的证实。一部文学的艺术作品的审美具体化是一个个别的对象，我们对这个对象作出一系列报告判断和裁决（评价），这就导致了下述思考：

对个别对象的认识可以着眼于它们所谓的共同属性，这是同类的许多或全部个体所具有的，或者着眼于它们的“个别”属性，这只是特定对象所具有的。这也同样适用于艺术作品的审美具体化。唯一的问题是：在具体化中关于它的审美价值的现实存在和质的确定性的判断指涉什么？另一方面，一切个别对象可以分为两类：（a）根据其实质可以被许多有正当资格的认识主体直接认识为同一的对象，（b）一个并且只有一个认识主体的直接认识才能接近的对象。我们可以把任何心理事物或过程作为（a）的例证，把有意识的经验作为（b）的例证。第一组的客体称为“主体间际的”，第二组的称为“单主体的”。

指涉主体间际的客体的判断，或者可以借助于一种由若干主体进行的适当的直接认识而直接地“证实”，或者通过逻辑推论还原为可以直接检验的判断而间接地证实。这种还原也可以由若干主体进行。判断归之于它们所涉及的对象的，是共同属性还是个别属性没有什么重要性，但是这却在单主体的客体中发挥着本质的作用。如果一个全称判断把一种共同属性归之于某一类所有单主体的客体，那么被给予这种对象的任何人都可以检验判断的真实性。因此，甚至把一个共同属性归于一个单主体的对象的单称判断，也可以由那些被给予一个这种对象的主体在经验中加以检验。这是一种借助另一个对象的间接的检验方式。如果某个主体在他的经验中没有发现这种属性，那么这只说明它不是普遍的；但是它是否真正地给予了作判断的主体，或者它是否真正地属于那个客体仍然是有疑问的。但是，如果它在若干主体的经验中被证实，那么它也有可能出现在个别情况中，并且被归之于对象。如果在判断中把一个个别属性归之于一个单主体的客体，情况就不同了。这样的判断不能由任何其他主体直接检验。如果我们没有理由怀疑判断主体的诚实，那么我们所能做的就只有在可理解的程度上认识他的信息。与新实证主义观点相反，一个判断的真实性既不等同也不依赖于它的证实。然而，关于单主体的客体的个别因素的判断和科学的精确性是格格不入的。它们的确认总是包含着某种危险；在存在着这种危险的任何研究领域中，我们都倾向于把那些不能直接证明和可以直接证明的判断区别开来。但是前者也不应该从一门严密的科学中排除出去，它们不应当被蔑视为一种原则的事情。它们提供的情况有时候是非常有价值的和不可替代的，但是必须相当谨慎地使用它们。让我们把这种观点运

用于此处使我们感兴趣的问题。

每一部文学的艺术作品，就其图式化结构而言，都是一个主体间际的客体，但这是否适用于审美具体化就成问题了。同具体化相联系的疑问主要来自下述事实，即除了作品本身之外，还有一系列纯粹主观的、个别的因素影响着一部文学作品的构成。例如歌德的《少年维特之烦恼》或莎士比亚的《哈姆雷特》的一个具体化的构成，主要取决于一系列外在条件，阅读就是在这些条件以及读者本人的状态中进行的。这些因素是非常多变的，独立于所读的艺术作品并且互不依存，无法在它们的关联中来判断。所以，同一部作品的各个具体化间的区别是非常丰富多样的，并且一般说来是不可预测的。同一作品由不同读者形成的两个具体化，在构成审美价值方面所有至关重要特征都完全相似，这种情况几乎是绝无仅有的。即使一个具体化是一次阅读或剧院中一次演出的结果，各个读者或观众之间的差别也几乎是不可避免的。我们不可能直接认识由另一个读者或观众构成的审美具体化。我们只能对另一个人的具体化进行近似的和部分的心理重构，因而只是借助于我们自己对作品的忠实重构，并利用其他读者提供的信息，或者通过对他构成具体化的条件进行研究。这个重构的结果决不会超出可能性的范围。特别是关于各个审美具体化有意义的因素——它们经常体现它们的个性的和独有的特点，关于我们所谓文学的艺术作品的“观念”，关于形而上学性质，等等，我们决不能肯定其他人的具体化是否包含这些因素，或者恰好具有我们自己的具体化的那种形式。

我们为发现关于它的任何更精确的东西而采取的间接手段，由于各种原因常常几乎完全失败。例如，我们可以从读者

行为中得出他所构成的具体化的某些细节的结论，在这方面，读者的情感反应可能尤其是有指导性的，但是我们也可能没有正确地观察和解释这些活动，它们存在的事实仅仅在极其模糊的界限之内告诉我们别人具体化的准确形式，或其中构成的价值。由于我们已经指出的理由，借助于报告判断的语言交流，只能部分地取得令人满意的结果。许多东西都取决于其他读者（我们自己也是这样一个读者，如果在研究中我们希望告诉别人我们自己的具体化），是否能够对他的具体化给予充分的叙述，他是否掌握了交流所必需的语言手段，等等。他不必是一个受过专业训练的文学学生，但他应当能够获得一个忠实的作品重构，应当接受它的艺术价值从而能够理解他所构成的具体化的本质特征。对结果的语言表述在这里提出了特殊的问题，但是如我们已经指出的，这些困难不应当被过分夸大，我们不应当先验地否定交流的可能性。特别是在生动的交谈中，更容易达到互相理解，也更容易找到可以唤起另一个人直观地理解具体化的词。这种情境必然会形成一种特殊的对话艺术；在这方面可以取得进步也是毫无疑问的，尽管这并不是说任何直接呈现的东西，包括所有审美价值性质，都可以由语言主体间际地命名。如果我们经过多次努力仍不能发现一种特殊性质，根据另外一个人的报告，这种性质出现在他所构成的具体化中，那么我们所能做的就是认识下述事实，即在别人的艺术作品的具体化中出现的某种东西，超出了我们力所能及的范围。于是我们可以试图以一种新方式审美地体验和具体化艺术作品。也许我们会认识到我们最初没有认出的那种性质或者一种和谐，这样，我们就可以同这个读者进行交流了。这里我们当然是处在于我们可以和其他人共同研究的东西边缘上。然而，没有

进行这些深化文学审美对象的认识的尝试并克服语言困难，我们就没有理由先验地断定，象人们经常做的那样，科学地把握这个领域是不可能的。这个学科有某些界限——顺便说一句，它是可以延伸的——这一事实并不意味着它没有有效性。必须记住我们第一次尝试对文学的艺术作品进行分析的研究，并运用适当的认识手段深入以它们为基础的审美具体化，并不是很久以前的事。在文学研究中，尤其是在所谓的文学史中，多少年来都花费在各种超出文学的艺术范围之外的东西上，因此浪费了大量的时间，它们本来可以用来形成一种研究文学的艺术的令人满意的方法。

在文学学术的权限范围之内，仍存在着各个文学的艺术作品（作为这些作品的图式化实体）“共同的”（“一般的”）属性和具体化，尤其是审美具体化的结构。在研究范围的边缘是各个审美具体化的“个别的”特征，可以问这些东西是否超出了这些界限，也许不应当把它们转交给文学批评。但是解决这个问题会要求一般地讨论文学研究的对象、任务和方法，以及其他文学知识的形式，包括文学哲学、批评和诗学，这样的讨论超出了本书的范围。

但是，这个结果似乎会受到我们现在必须讨论的一个危险的威胁。在日常生活中也在学术研究中，人们对同一部文学的艺术作品经常作出看起来是矛盾的判断，特别是当它是一个所谓的价值判断或评价问题时。在下述范围内，即这反映了个别研究者的缺点或者由于所得结果中的一个偶然的欠缺，这种情况在所有的科学中，甚至“精密”科学中都会发生，它并不能成为蔑视犯了这种错误的科学的理由。在进一步的研究过程中，错误得到了发现和纠正，并且它们的发现经常导致新的成

就和某一科学的转变（我们只要想一想近代物理学的历史）。然而，在文学研究中，这个事实却被用来作为对任何关于文学或其他艺术的知识作出轻视的判断的理由；这在数学家和自然科学家（就“科学家”这个词的狭义而言）①中尤其普遍。他们的信念是，这些错误和“矛盾”在这样一个领域中是必然的并且是不可排除的。事情果真如此吗？错误和矛盾的存在是必须承认的。我们还不得不承认它会危害这种研究的科学性质，如果互相冲突的甚至确实矛盾的判断在文学研究的领域中是必然的话。但是我们大可怀疑它们是不是必然的，在我看来，没有人证明过它们是必然的。然而，有一些明显的理由可以认为这样一种必然性是存在的。迄今为止，人们都没有清楚地意识到文学的艺术作品与其具体化之间的区别，也没有意识到有必要作这样的划分。无视两个严格区分的“文学”判断的基本类型，关于文学的艺术作品本身的判断和关于它的具体化的判断，人们把所有的判断（裁决）都当成是关于“艺术作品”（没有考虑这个词可能意味着什么）的。在我看来，既经引进了我们的区别，理论的困难就消失了。如果关于同一部作品的两个不同的具体化的两个判断，对两个具体化的相应因素的说法不同，这既不是冲突也不是矛盾。在这一点上各个具体化当然是可以有所区别的。这些判断的不一致并没有构成文学研究的缺点。当然，这只有在下述情况下才是正确的，即各个判断的区别点，在于具体化这样的一个因素或属性——它不属于艺术作品本

①如果我们按狭义来使用“科学”一词，那么，文学研究当然决不会是这个意义上的“科学”；它也不想成为这样的科学。于是争论的基础就不存在了。但是并没有正当理由说明狭义的“科学”是唯一可能的或可允许的科学。

身，而是属于具体化的新因素或要素对作品的补充。但是，如果我们关于艺术作品本身的图式化结构的一个因素的两个判断发生分歧，那么我们就产生了真正的冲突或矛盾，然而它们在原则上可以通过进一步的研究排除掉。关于同一部艺术作品的不同具体化的诸正确判断中，可接受的分歧不是文学研究的一个缺陷。我们关于文学的艺术作品的概念证明了它的可能性，这尤其适用于关于同一部作品的两个不同具体化的审美价值判断。我们只能问两者是否同样地接近作品，或其中一种也许是较高的价值但没有完全正确地对待作品，而另一个则正确地对待作品。这并不影响确认这些价值的判断的真实性和有效性。它们都可能是正确的，在这种情况下它们为进一步考察这些具体化是接近还是偏离了作品本身提供了出发点。

但是，如果两个价值判断赋予同一部文学的艺术作品以不同的艺术价值，情形就不同了。我们必须怀疑其中至少有一个是错误的，来自对艺术作品及其审美具体化之可能性的不准确的分析。但是我们因此就有可能对艺术作品及其艺术性重新进行更准确的分析，排除这些判断的冲突，所以它并没有从理论上威胁文学研究，尽管发现错误的基础和形成一个关于作品艺术价值的正确判断，有时候可能是很困难的。但这些困难的存在是可以理解的；它们的存在植根于我们关于文学的艺术作品和艺术价值的概念中。为了赋予某一艺术作品以某一种艺术价值，我们不仅必须正确理解作品不变的和现实的因素（换言之，形成作品的一个忠实的重构），而且还必须在有助于阐明作品艺术性的范围内，知道作品典型的和可能的诸具体化以及它们各种可能的审美价值。关于艺术作品的艺术价值的评价常常发生很大的分歧，并导致长久的争论的原因可能就在于下述

事实：我们决不能考虑到所有可能的具体化，而是必然限于某些典型的具体化——它们是比较容易审视的。如果艺术作品具有大量可能的具体化，如果诸具体化接受的价值互不相同，那么关于作品艺术价值的争论就会持续很长时间，也许在一个文化时代根本不可能解决它。但是这并不排斥文学的艺术作品的评价的“科学性”；相反它正是文学的艺术作品本身的基本结构和它在各个文化时代的“生命”的结果，是文学学者（他常常无法看到他的文化时代以外的东西）相对说来狭窄的视界的结果。但是这不应当诱使我们采取化学研究的怀疑主义态度；相反，它应当激励我们进一步研究。如果每当表达了一个关于艺术作品的某种艺术价值的价值判断时，我们都可以证实，把这个价值归于作品是以一系列明确限定的具体化为依据的，那么判断发生错误的危险就大大减少了。无论如何，不必焦虑经常受到抨击的所谓评价的主观性和相对性。相反，我们所处理的判断正确地确认了客观事实，某种艺术价值属于某一部艺术作品，因为它的艺术能力在明确限定的条件下可以构成特殊的审美具体化。

我们在这里必须提出最后一个问题。这个问题就是，一个读者在他所接触的材料的基础上对一个审美具体化或文学的艺术作品本身的评价，对于其他的读者来说是否自动地有约束力和有效的。这些读者是不知不觉地被迫承认它，还是他们有权利批评地衡量它，从而有可能不承认它？如果后者是正确的，每个读者都有这种权力吗？或者它附带有什么条件吗？我们必须强调指出，重要的不是承认或不承认另一个读者评价的事实，而是我们承认或不承认这种评价的权力。如果这只是一个事实问题，那么我们处理的就是一个心理学或社会学问题，

这个问题确实存在，但不在我们考虑之列。

让我们首先就一个具体化的审美价值的评价来考虑这个问题。

我们所关心的权力，不仅关系到评价的真实性（正确性）而且关系到它的基础。评价的基础是审美经验和具体化的审美认识。每一个能对它进行必要的思考的人都可以怀疑这种评价的权力。不承认这种评价的权力是存在的：首先，当评价是不真实的（不正确的）时，从而当它赋予具体化一种不属于它的价值时；其次，当审美经验及其伴随着对具体化的认识，没有构成一个象评价所宣称的那样有价值的具体化，即使审美经验是适当的、有效的、正确地对待作品的。这个评价因而是没有基础的。一个读者没有权力拒绝承认一个评价，如果（a）评价是正确的，（b）它以一种适当的审美经验为基础，并伴随着对具体化的直接的、客观的认识，（c）读者不知道评价是否正确，另外也没有产生适当的审美经验和相应的对具体化的审美认识。所以，所有那些不能完成一种适当限定的审美经验和相应的客观的审美认识的读者，或者至少不能使这些活动持续到他们可以怀疑一个评价时的读者，都根本没有权力拒绝承认一个已经提出的评价。只有在他们满足了上述两个条件时才有这种权力。另一方面，只有那些完成了上述活动的人才有权力在这个基础上提出一个审美评价。如果他们提出一个评价而没有满足这些条件，那么他们的判断就是缺乏基础的，即使它碰巧是正确的，也不过是瞎猫碰着死老鼠。

这个结论明显地限制了有权评价艺术作品的审美具体化或批判地处理它们的人的数量。但这并不意味着，如实证主义者可能断言的，评价以及审美价值是“相对”于某一个读者或研

究者的圈子而言的。相反，只是由于建立了这个原则，我们才有可能在一个明确界定的领域内获得正确的有坚实基础的审美评价。我们只是要求那些有权作出有效的和负责的审美评价的人，具有专业准备和资格。这个要求是每一门学科都有的，谁在某一个领域中是文盲谁就没有权力作出判断。我们只是要求关于“趣味没有争辩”这一说法所支持的无政府状态不适用于所有那些缺乏艺术教养的人。必要的教育和相关的评价文化只能通过适当器官的发展，即通过艺术教育才能获得。敏感的、有效的和忠实的审美经验决不限于社会的某些特权小圈子之内；它原则上是人人可以接近的，因为它可以被唤醒，甚至在某种程度上可以在同伟大艺术作品的联系中来教育和学习。这在文化的任何领域都是可能的，只要你不瞎也不聋。但是，正如不必每一个人都是数学家，所以也不必每一个人都理解艺术，尽管在一个特定情况中，没有成功地揭示艺术和具体化的价值是令人遗憾的。视、听甚至感觉方面的教育是必须的，这样才能判断各种审美文化的价值，必须找到方法和手段使这种教育尽可能地富有成果。但是甚至这种要求本身也来自对下述事实的理解，即审美经验和艺术作品的认识要以主体方面的特殊能力为前提。

从我们以上的论述可以看出，对艺术作品本身的艺术价值的评价，比对它的审美具体化的评价要复杂得多。它要求在文学的艺术作品的分析认识中进行专门的实践，并且要求对作品可能的具体化，它们的类型和风格等，所有一个负责的文学学者在他可以评价具体文学的艺术作品之前必须了解的东西，具有丰富的经验。但这是文学研究的教育的一个特殊特征，这种研究不必人人都关心，正如数学和自然科学不必人人都关心一

样。有一些非常特殊的问题和这种教育联系着，我们这里不能讨论这些问题。但是我们必须对这种教育的必要性给予突出的强调，因为它经常被遗忘。这种教育的开端是认识具体的文学的艺术作品，通过一种正确进行的阅读和一种适当的富有成果的审美经验——它们导致忠实的和有价值的审美具体化。所有文学研究的进一步的问题（它们当然是大量的和非常复杂的，并且不应当被过份低估）的正确提出，以及所企求的解决的结果都取决于这个开端。这也是我为什么要研究这种认识的原因之

后　记

本书是《文学的艺术作品》一书的姊妹篇和补充，它是那本书之后几年内用波兰文写作和出版的。但是在它可以在德国出版，从而使波兰以外的人也可以了解它之前，已经过去三十年了。我从1966年开始翻译它，但我很快就明白仅仅翻译是不够的，因为在写完这本书之后，我又研究了很多东西，这在它的新版中是不能忽略不提的。从第二次世界大战以来，我在美学会议（1956和1958年在威尼斯，1960年在雅典，1964年在阿姆斯特丹）上提出的美学领域中的许多成果，都应该在新版中保留下来。本书的进一步展开是由它自己的逻辑决定的。许多问题（特别是在第四章和第五章）在波兰文版中只是作为问题提了出来，现在至少需要初步的解决，我试图在德文版中提供这种回答。这就使本书的研究领域发生某种变化。在许多问题上，我不得不试图并且甚至敢于撇开审慎的保留立场，并克服我所看到的困难。所以我首先力图更清楚地表达文学作品的图式化结构及其具体化之间的区别。我必须指明有可能精确地理解艺术作品的图式化结构和仅仅潜在的东西，而没有因此形成一个具体化——它已经被填补但并没有由于它们的现实化而排除了潜在的东西。这就有可能解释和阐明艺术价值与审美价值的区别，这在以前只是稍加提示而已。但是这样似乎就更加突

出了文学研究和以审美态度进行的批评之间的对立，这在本书波兰文版的附录中曾经提到过。如我一再论证的，文学研究应当关心对文学的艺术作品本身的认识，在审美经验中构成的文学的艺术作品的具体化则应是文学批评的领域，它运用不同的理解和描述手段使具体化呈现在读者面前，但它不能要求同样的客观性和主体间际的可接近性，从而必须从科学的王国中排除出去。但是，说文学的艺术作品的审美具体化是认识不可接近的领域，这是正确的吗？我试图在新版的第五章里对这个问题作出回答。如果我的回答是正确的，那么文学研究的领域就得以扩大，从而把文学审美对象也包括在内，并且为“文学评价”提供了科学检验基础，这种评价一向被排除在科学之外，并付诸读者的主观情感。当然，新版的第五章只包含理论的可能性以及由此而来的研究的任务和途径。如果我本人无法进行的实证研究开始探索这些途径并且在具体的研究中检验我所提出的途径在什么程度上是确实可以接受的，我将感到格外荣幸。过去几年里，在德国对“文学评价”问题产生了兴趣，并且有许多作者进行了实证的尝试，这可以使这种检验以及继续我的尝试比较容易一些。

当然，这个问题非常普遍，不限文学的认识，它毋宁涉及所有艺术及其可能的审美对象的认识。但是这就产生了一般的审美价值问题，以及在艺术作品本身的构成和确定性中确认这些价值的可能性问题。这些问题不能在本书中解决，我曾试图在别的作品中阐述这些问题。这些作品收集在一本小小的波兰文书※中，我希望很快会有它的德文本，它可以完成进一步补充《文学的艺术作品》的任务。

最后我要愉快地向我最忠实的出版者罗伯特·哈叶一尼迈

耶先生——（他接受了本书）——致以最热烈的感谢。我还要感谢赫尔曼·魏策尔先生，他不惮烦劳地为我纠正了德语本文的语言，还为我提供了许多其他有益的帮助。

利沃夫1935—1936—克拉科夫1966—1967

即《经验、艺术作品与价值》（图宾根1969年版）（英译者注）